

HE HUA 何 華

BILD & SEELE

畫 與 靈

LIN FENGMIAN und seine Malerei
- Eine Kulturverbindung zwischen China und Europa

INAUGURALDISSERTATION DER
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER

RUPRECHT-KARLS-UNIVERSITÄT HEIDELBERG

HE HUA
Bild & Seele 画 与 灵 – Lin Fengmian und seine Malerei

GUTACHTER:

Professor Dr. Lothar Ledderose
Professorin Dr. Barbara Mittler

PRÜFER IN DER DISPUTATION
(AM 25. Juli 2006)

Professor Dr. L. Ledderose (Kunstgeschichte Ostasiens)
Professorin Dr. B. Mittler (Sinologie)

PRÜFUNGSVORSITZENDER
Professor Dr. M. Hesse (Europäische Kunstgeschichte)

INAUGURALDISSERTATION DER
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER

RUPRECHT-KARLS-UNIVERSITÄT HEIDELBERG

VORWORT

Meine Arbeit beschreibt den chinesischen Maler Lin Fengmian und seine Werke, seine geistige Entwicklung und seine Ziele in der Malerei. Er lebte von 1900 bis 1991, in einer entscheidenden Phase der chinesischen Geschichte.

Lin Fengmian lebte in einer Zeit der permanenten Revolutionen und politischen und kulturellen Bewegungen in China. Kriege, politisch- wirtschaftliche und gesellschaftliche Krisen in der ganzen Welt boten ein schreckliches Bild in dem 20. Jahrhundert. Lin Fengmian gehört zur ersten Generation der Intellektuellen Chinas, die durch staatliche Organisation nach Europa reiste, in Europa Kunst studierte und danach die abendländische Kunst in China kreativ praktiziert und weiter verbreitet hat. Er ist zwar nur einer von vielen Malern und Künstlern Chinas, ist aber durch sein lebenslanges Streben nach „Harmonisierung der Kunst in Ost und West“ und durch seine Praxis in der Malerei herausragend. Er wird deshalb als „Vorkämpfer“ und „Wegbereiter“ in der Entwicklung der modernen chinesischen Kunst geachtet. Er ist zugleich eine repräsentative Persönlichkeit, die in Geist und Tat eine Generation der chinesischen Intellektuellen vertreten kann. Auch sein Schicksal, insbesondere in der Kulturrevolution (1966 – 1976), ist mit vielen anderen Intellektuellen seiner Generation vergleichbar. Die Forschung über ihn und seine Kunst ist ein Versuch, seine Werke als typische Beispiele zu betrachten, die eine Einsicht in die geistige Entwicklung der chinesischen Intellektuellen des 20. Jahrhunderts bieten.

„Lin Fengmian ist wie ein Buch, eine Enzyklopädie der Kunst des 20. Jahrhunderts“, so schrieb Xu Jiang 許江 im Vorwort eines Buchs „Der Weg von Lin Fengmian 林鳳眠之路“. Es ist ein Bildband mit einer biographischen Beschreibung von verschiedenen Autoren, der zum Gedenken des hundertsten Geburtstages von Lin Fengmian im Jahr 1999 erschien. Das Buch bietet eine bis heute einzige vollständige Darstellung seiner Biographie. Kommentare und künstlerische Einschätzungen der Kunstkreise über seine Werke beginnen schon in den 20er Jahren während seines Studienaufenthalts in Europa. Forschungen über seine Person und seine Kunstwerke intensivierten sich erst nach der Kulturrevolution während seines Aufenthalts in Hongkong 香港. Bei den bisherigen Forschungen und Schriften über sein Leben und Werk ging es meistens um eine biographische Darstellung und Einschätzung und Würdigung seiner Leistung für die Entwicklung der modernen chinesischen Malerei. Die bisherigen Arbeiten bieten keine tiefgehende Analyse oder ikonographische Interpretation seiner Werke. Die große Schwierigkeit für die Forschung von seinen Werken liegt darin, dass seine Originale zweimal unersetzbare Verluste erlitten haben. Seine groß formatigen Originale von Ölgemälden, die er in seiner Studienzeit der 20er

Jahre in Europa und in seiner Amtszeit als Rektor der Kunstfachschulen Beijing 北京 (1926 – 1927) und Hangzhou 杭州 (1928 – 1938) gemalt hat, wurden in den Kriegswirren während der japanischen Aggression (1937 – 1945) ruiniert. In Katalogen sehen wir noch einige seiner Werke von den 20-40er Jahren, die uns wichtige Informationen seines früheren geistigen Lebens geben. In der Kulturrevolution erlitten seine Originale weitere Verluste. Er hat aus Angst vor politischer Verfolgung eine Menge von seinen Werken, die er zwischen den 40-60er Jahren gemalt hat, vernichtet. Es bleiben zum Glück noch Originale von dieser Zeit übrig, die heute privat oder von Institutionen gesammelt und aufbewahrt sind. Trotz der schwierigen Materiallage möchte ich versuchen, die vorhandenen Kataloge über seine Werke, die biographischen Darstellungen sowie Schriften und Erinnerungen über ihn, und die allgemeine Anschauung über seine Bilder als wesentliche Basis für meine Arbeit zu benutzen, in der ich eine Einheit von Werk und Person herausarbeiten möchte.

Ich betrachte den Zusammenhang der Geschichtsentwicklung zwischen dem Individuum des Künstlers und der Gesellschaft als einen Schlüssel zum Entdecken seiner geistigen Entwicklung und seines künstlerischen Ausdrucks. Es ermöglicht mir die ikonographische Interpretation seiner Bilder. Die geistigen und seelischen Zustände des Künstlers, die Anwendung der Maltechnik, seine philosophische und ästhetische Anschauung, die durch seine Werke zum Ausdruck kommen, betrachte ich im Zusammenhang mit den jeweiligen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Situationen. Ich versuche, diesen Zusammenhang durch Analyse und Interpretation seiner Werke zu zeigen, und ihren geistigen Gehalt zu erklären, der zugleich auch seinen Charakter und seine künstlerischen Eigenschaften repräsentiert.

Meine Arbeit soll keine umfassende Zusammenstellung seiner Werke sein.¹ Der Schwerpunkt und der Aspekt meiner Forschung konzentriert sich auf die geistige und künstlerische Entwicklung des Malers, die im Zusammenhang mit der Wandlung des Zeitgeistes, mit der Entwicklung der Gesellschaft, mit dem Kampf zwischen politischen „Linken“ und „Rechten“, mit dem Konflikt zwischen kultureller Tradition und

¹ Oeuvre von Lin Fengmian:

1. Du Ziling (Hg.): Sämtliche Werke von Lin Fengmian, Band 1 - 2, Tianjin 1994.
杜滋齡 (主編): 林風眠全集, 上下卷, 天津 1994.
Du Ziling (zhubian): Lin Fengmian quanji, shangxia juan, Tianjin 1994.
2. Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999.
許江 (主編): 林風眠之路, 杭州 1999.
Xu Jiang (zhubian): Lin Fengmian zhi lu, Hangzhou 1999.
3. Lin Fengmian: Gesammelte Bilder von Lin Fengmian, Shanghai 1979.
林風眠: 林風眠畫集, 上海 1979.
Lin Fengmian: Lin Fengmian huaji, Shanghai 1979.

Modernisierung steht. Diese Zusammenhänge kommen in vielen seiner Werke zum Ausdruck. Manche Bilder eignen sich besonders zur Analyse und Interpretation und sind deshalb ausgewählt worden.

Das 20. Jahrhundert ist eine wichtige Entwicklungsphase in der menschlichen Geschichte, in der sich die Tendenz der „Globalisierung“ in den Entwicklungen von Wirtschaft und Kultur zeigt. Kunst ist ein kreativer Ausdruck des Geistes mit unterschiedlichen Richtungen und führt zu Reflexionen bei den Betrachtern. Die Forschung über die geistige Wandlung der Menschen im 20. Jahrhundert durch Kunstwerke fasziniert mich. Diese Zeit ist Teil unseres Lebens. Die Vergangenheit ist für die Zukunft der Menschen, wenn sie verarbeitet wird, eine Chance. Ich hoffe, dass meine Untersuchung über Lin Fengmian und seine Malerei auch eine Einsicht in die Geschichts- und Kulturentwicklung Chinas im 20. Jahrhundert gibt.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	1-3
INHALTSVERZEICHNIS	4-5
TEIL 1	
Geschichtlicher und kultureller Hintergrund Anfang des 20. Jahrhunderts	6
1. 1 Einfluss der westlichen Malkunst auf China	7
1. 2 Situation chinesischer Malkunst bis Ende der Qing Dynastie (1644 - 1911)	9
1. 3 Geist der „Vierten Mai – Neuen Kulturbewegung“ (1915 - 1919)	17
1. 4 Ereignis der „4. Mai Bewegung“ (1919)	24
TEIL 2	
Künstlerischer Werdegang Lin Fengmians	26
2. 1 In der Heimat (1900 - 1919)	27
2. 2 Studien in Paris und Berlin (1919 - 1925)	31
2. 2. 1 In Paris	31
2. 2. 2 In Berlin (1923 - 1924)	35
2. 2. 3 Kunstausstellung in Frankreich	43
2. 3 Praxis der künstlerischen Bildungsreform in China (1926 - 1937)	47
2. 3. 1 Gedanken zur ästhetischen Erziehung von Cai Yuanpei	47
2. 3. 2 Streit um die Aktkunst	52
2. 3. 3 Bildungsreform und das künstlerische Manifest (1926 -1928)	55
2. 3. 4 Kunstbewegung und Bildungsreform in Hangzhou (1928 - 1937)	62
TEIL 3	
Im Reich der Malerei Lin Fengmians	70
3. 1 Künstlerische Experimente (1923 - 1948)	
3. 1. 1 Ausdruck der humanistischen und humanitären Gesinnung	71
Im Dunkel tappen 摸索	71
Leiden der Menschheit 人類的痛苦	76
3. 1. 2 Von der Ölmalerei zum Aquarell	80
Landschaft 風景	82
Winter 冬	84
Eule 貓頭鷹	86
Flötenspielerin 吹笛仕女	88

	Lackwandschirm 漆屏	92
3. 2	Vielfalt in der Bildsprache (1949 - 1966)	97
3. 2. 1	Darstellung von Opern	99
	Das Wasser überflutet den Goldberg 水漫金山	100
	König der Eroberer verabschiedet sich von seiner Nebenfrau 霸王別姬	106
3. 2. 2	Menschen, Vögel	111
	Auf dem Feld 田间	113
	Rote Blätter und kleine Vögel 红叶小鸟	114
3. 2. 3	Schönheitsideal	
	Fliegende Göttinnen 飛天	117
	Lotosfrau 荷花仕女	129
3. 2. 4	Traum oder Realität – Landschaft und Stilleben	
	Landschaft 風景	136
	Stilleben 靜物	142
3. 3	Kunst und Schicksal Lin Fengmian's (1966 - 1991)	
3. 3. 1	In der Kulturrevolution (1966 - 1976)	148
	Die Kulturrevolution	148
	Das Schicksal Lin Fengmian's	156
3. 3. 2	In Hongkong (1977 - 1991)	158
3. 3. 3	Bild und Seele	160
	Alptraum 噩夢	161
	Jesus Christus 基督	163
	Leiden 痛苦	167
	Morgendämmerung 晨	169
ANHANG		
	Die biographischen Daten von Lin Fengmian	177
	Abbildungsverzeichnis	185
	Literaturverzeichnis	195
	Chinesisches Orts- und amenverzeichnis	205
NACHWORT		209

TEIL 1

Geschichtlicher und kultureller Hintergrund Anfang des 20. Jahrhunderts

1. 1 Einfluss der westlichen Malkunst auf China

Der Einfluss der westlichen Malkunst auf China geht auf das 16. Jahrhundert zurück. Die ersten Bilder der europäischen Malerei, die nach China gebracht wurden, sind durch den italienischen Missionar Michael Ruggieri (chinesischer Name: Luo Mingjian 罗明坚 1543 – 1607) vorgestellt worden. Michael Ruggieri war ein Jesuit. Er kam im Jahr 1579 nach Aomen 澳门 (Macau) und brachte einige Andachtsbilder mit. Im Jahr 1583 wurde ihm erlaubt, eine Kirche in Zhaoqing 肇庆 in der Provinz Guangdong 广东 zu bauen¹. In seiner Kirche wurden die Andachtsbilder von Maria und Jesus Christus aufgehängt. Er hat einmal in der Öffentlichkeit die Bilder ausgestellt. Die Leute wurden von den fremden Figuren in den Bildern und von der fremden Malkunst beeindruckt und waren begeistert². In späterer Zeit kamen immer mehr westliche Missionare nach China. Der italienische Missionar Matteo Ricci (chinesischer Name: Li Madou 利玛窦 1552 – 1610) kam im Jahr 1582. Er hat zuerst in Aomen die chinesische Sprache gelernt, dann kam er nach Zhaoqing der Provinz Guangdong. Er hat sich am Anfang wie ein buddhistischer Mönch gekleidet und nannte sich „westlicher Mönch“. Er erforschte gleichzeitig die chinesische kanonisierte klassische Literatur, zum Beispiel die konfuzianischen „Vier Bücher 四书“ und „Fünf Klassiker 五经“. Später hat er sich konfuzianisch gekleidet und nannte sich „westlicher konfuzianischer Gelehrte“³. Er wollte die konfuzianische Lehre mit der katholischen Lehre verbinden, dadurch hat er zahlreiche chinesische Beamte und Gelehrte kennen gelernt. Im Jahr 1601 kam er wieder nach Beijing 北京 (auch: Peking) und brachte noch mehr westliche Bildkopien und Bücher mit⁴. Der italienische Missionar Francesco Sambiasi (chinesischer Name: Bi Fangji 毕方济 1582 – 1649) hat im Jahr 1629 ein Buch „Bild und Antwort 画答“ geschrieben, in dem er die westliche Maltechnik in Form von Fragen und Antworten

¹ Zhu Boxiong; Chen Ruilin: Zhongguo xihua wushi nian (Westliche Malerei in China 1898 – 1949), Beijing 1989, S. 2. Auch in: Xiang Da: Ming Qing zhiji Zhongguo meishu suo shou xiyang zhi yingxiang (Westlicher Einfluss auf chinesische bildende Kunst in Ming und Qing Dynastien), Dongfang, Band 27, 1930-1.

朱伯雄; 陈瑞林: 中国西画五十年 1898 – 1949, 北京 1989, 2 頁.

亦見: 向達: 明清之際中國美術所受西洋之影響, 東方, 27 卷, 1930 – 1.

² 朱伯雄; 陈瑞林: S. 3.

³ Ibid., S. 3.

⁴ Ibid.

erklärte. Viele Beamte und Hofmaler haben von ihm die westliche Maltechnik gelernt⁵. Der italienische Missionar Giuseppe Castiglione (chinesischer Name: Lang Shining 郎士宁 1688 – 1766) ist im Jahr 1715 nach China gekommen und wurde als Maler an den Kaiserhof der Qing Dynastie (1644 – 1911) berufen. Er hat über 50 Jahre seines Lebens in China im kaiserlichen Palast verbracht und drei chinesischen Kaiser erlebt: Kangxi 康熙 (1662 – 1723), Yongzheng 雍正 (1723 – 1736) und Qianlong 乾隆 (1736 – 1796). Er hat die chinesische Maltechnik gelernt und mischte sie mit seiner Malerei. Seine westlichen Maltechniken hatten Einfluss auf die chinesischen Hofmaler⁶.

Bis in die Mitte der Qing Dynastie (1644 – 1911) war die westliche Malerei außerhalb des Kaiserhofs, die meistens mit christlichen Inhalten verbunden war, in der Provinz Guangdong (auch: Kanton), in den großen Städten wie Shanghai 上海 und Beijing 北京, und an manchen anderen Orten zu sehen.

Es begann ein langsam wachsendes Interesse und eine Neugier für immer mehr chinesische Maler, die die westliche Maltechnik erlernten und einsetzten. Aber für die meisten Chinesen, insbesondere für die meisten chinesischen Maler, die nicht in den Orten wohnten, wo die westliche Kunst zu sehen war, blieb sie unbekannt. Die schwierigen Verkehrswege zwischen den Orten und die mangelnde Information über die Außenwelt in dieser Zeit Chinas waren die wichtigsten Faktoren, die eine weitere Verbreitung der westlichen Kunst in China behinderten. Die konservative Haltung des Kaiserhofs, in dem die westliche Malerei nur als exotische „Schätze“ innerhalb des Kaiserhofs angesammelt und genossen wurde, war der Hauptgrund der Unkenntnis der meisten chinesischen Künstler über die westliche Kunst, die außerhalb des Kaiserhofs arbeiteten. Die umfangreiche Literatur, insbesondere in der modernen Zeit⁷, die über die Praxis der abendländischen Malerei in China seit dem Ende des 16. Jahrhunderts berichtet, können unter der modernen Sichtweise verständlicherweise einen falschen Eindruck geben. Die Tatsache, dass die künstlerische Familie Lin Fengmians, die sich in einem kulturell offenen Ort in der Provinz Guangdong (auch: Kanton) befand, und die Menschen in der Umgebung, wo er aufgewachsen und ausgebildet wurde, haben über die westliche Kunst bis zum Ende der Qing Dynastie keine Ahnung, siehe meine Arbeit (Teil 2, 2. 1).

⁵ Ibid., S. 4.

⁶ Ibid., S. 5-6.

⁷ China, The Tree Emperors 1662 – 1715, London 2006.

1. 2 Situation der chinesischen Malkunst bis Ende der Qing Dynastie (1644 – 1911)

Die klassische Literatenmalerei ist wegen ihrer engen Verbindung zur Kalligraphie ein typisch chinesisches Kulturphänomen. Sie ist meistens mit Gedichten oder Aufschriften und Siegeln kombiniert. Die Literatenmalerei hat deshalb grösseren kulturellen Gehalt. Im Gegensatz zu den sogenannten „grobe“ und „unkultivierten“ Bildgattungen wurde die Literatenmalerei als „hochwertiger“ und „vornehmer“ angesehen⁸.

Die Literatenmalerei ist eine Malerei, die von einem Literaten oder von einem Gelehrten geschaffen wurde. Ein Literat oder ein Gelehrter ist also kein Berufsmaler. Im Gegensatz zu der Hofmalerei und der Volksmalerei, die von Berufsmalern geschaffen wurden, wird die Literaten Malerei in der alten chinesischen Geschichte meistens von Beamten und hoch gebildeten Intellektuellen betrieben. Ein Berufsmaler, auch wenn er am Kaiserhof tätig war, und auch wenn er eine bessere Maltechnik besaß, wurde als ein Maler, der handwerklich arbeitet, als wenig kultiviert betrachtet. Die Werke von den Berufsmalern spielten seit der späten Ming Dynastie (1368 – 1644) allgemein eine untergeordnete Rolle. Die Literatenmalerei, die von den hoch begabten Dichtern, Gelehrten oder Beamten betrieben wurde, auch wenn manche Werke davon künstlerisch nur als schlicht genannt werden können, wurden dennoch als erstrangig betrachtet.

Der Grund und das Geheimnis liegt darin, dass die Literatenmalerei „geschrieben“ ist. Die chinesische Malerei wird also nicht nur „gemalt“. Die bildhafte chinesische Schrift ist im eigentlichen Sinn eine Art von Malerei. Die klassischen chinesischen Schriften sind mit Pinsel und Tusche ausgeführt. Punkt, Linie, Struktur und Komposition sind die Faktoren des chinesischen Schriftzeichens. In der traditionellen chinesischen Malkunsttheorie gibt es zwei wichtige Begriffe: „Schreiben nach Ideen 写意“ und „Schreiben nach der Natur 写实“. Beide Begriffe enthalten das Wort „Schreiben 写“. Das Wort „Schreiben 写“ bezeichnet eine Verdinglichung des Geistes in Medien. Die bildhafte Kombination eines chinesischen Schriftzeichens ist eine Komposition und Rationalisierung der abstrahierten Dinge, das sowohl eine Zusammenfassung des Wesens eines konkreten Objektes als auch die Konkretisierung und Veranschaulichung eines abstrakten Begriffs ist. Chinesische Kalligraphie ist eine abstrakte Kunst, „eine Abstraktion und ein Ausdruck des Lebens, des Gefühls, und ihrer

⁸ Wang Bomin: Zhongguo huihuashi (Geschichte der chinesischen Malerei), Shanghai 1982, S. 483. 王伯敏: 中国绘画史, 上海 1982, 483 頁.

inneren Bewegungen und Rhythmen“⁹. Das ästhetische Potential der chinesischen Schreibkunst liegt in der Ausdruckskraft des Schriftzeichens und in der freien Darstellungs- und Ausdruckswahl des Kalligraphen, das sowohl mit literarischer Begabung als auch mit künstlerischem Talent verbunden sind. Die kulturelle Intensität der Literatenmalerei offenbart die Geschicklichkeit und die Kreativität des Malers, die literarische Phantasie des Dichters und die Darstellungskraft des Kalligraphen. Die drei Künste hängen nicht nur formal, sondern auch inhaltlich zusammen. Auch Siegel sind traditionell eine Kunstgattung. Das persönliche Siegel des Künstlers oder Dichters, das auf den Bildrand geprägt ist, wird als ein Teil des Kunstwerks betrachtet. Die Sammlersiegel repräsentieren die Wertschätzung der Sammler, bereichern zugleich die Kunstform des Werks. Literatenmalerei ist deshalb ein persönlicher und individueller Informations- und Kulturträger.

Ein berühmter Maler, Kalligraph und Kunsttheoretiker Dong Qichang 董其昌 (1555 – 1637), der in der späteren Ming Dynastie (1368 – 1644) lebte, meinte, die erste Literatenmalerei wurde von dem Dichter, Kalligraphen und Maler Wang Wei 王维 (698 – 759) in der Zeit der Tang Dynastie (618 – 907) geschaffen¹⁰. Dong Qichang hat hier den Begriff der Literatenmalerei in akademischem Sinn festgelegt, und zwar als eine Bildgattung von einem hohen Niveau des geistigen Zusammenhangs zwischen den drei Faktoren: Gedicht, Meditation und Tuschemalerei mit wenig bunter Farbe oder in schwarzweißer Darstellung¹¹. Außer der schriftlichen Überlieferung gibt es heute kein Original des Malers Wang Wei. Doch in seinen Schriften „Über die Landschaft 山水論“¹² können seine Ansichten über die Prinzipien einer idealen Landschaftsmalerei studiert werden. Seine Maltheorie hatte großen Einfluss auf die Entwicklung der chinesischen Literatenmalerei.

In der Tang Dynastie (618 – 907) war die Literatenmalerei noch in ihrer Entwicklungsphase. Die geistige Inspiration durch Daoismus und Buddhismus spielte eine große Rolle. Wang Wei als einer der Avantgardisten der Literatenmalerei war Buddhist. Der Stil „vornehm“, „frei und ungezwungen“ war damals ein intellektueller und künstlerischer Lebensstil, der von Literaten gelebt wurde. Da die chinesischen Beamten des alten Systems meistens als Literaten und Gelehrte ausgebildet waren,

⁹ Liu Gangji: Shufa mei (Schönheit der Kalligraphie), Hubei 1995, S. 134.
劉綱紀: 書法美, 湖北 1995, 134 頁.

¹⁰ Dong Qichang: Huachanshi suibi (Skizze aus Mal- und Meditationsstube), 55, Shanghai 1999, S. 124. 董其昌: 畫禪室隨筆, 55, 上海 1999, 124 頁.

¹¹ Ibid., S. 124-126.

¹² Wang Wei: Shanshui lun (Über die Landschaft). In: Shen Zicheng (Hg.): Lidai lunhua mingzhu huibian (Sammelwerk der berühmten Schriften über die Malkunst aller Dynastien), Taipei 1975, S. 32-33. 王維: 山水論. 沈子丞(彙編): 歷代論畫名著匯編, 台北 1975, 32-33 頁.

haben sie aus ihrem eigenen Bildungsniveau die Kunstwerke von Kalligraphie und Malerei geschätzt und genossen. Nach alten Berichten, schämten sich die tangzeitlichen Beamten, wenn sie zu Hause keine Meisterwerke von Kalligraphie und Malerei hatten¹³.

Die Geringschätzung der „handwerklichen“ und „naturalistischen“ Malstile nahm in späterer Zeit noch zu. In der Nördlichen Song Dynastie (960 – 1127) behauptete ein berühmter Dichter, Maler und Kunsttheoretiker Su Shi 苏轼 (auch: Su Dongpo 蘇東坡 1037 – 1101), es sei kindisch, wenn man nur über Naturnachahmung, der Ähnlichkeit mit der Natur in der Malerei redet. Er fand, dass die Malerei und Poesie in einem inneren Zusammenhang stehen müssen. Die Darstellung der Lebendigkeit eines Menschen und die Idee eines Bildes sind die wichtigste und auch schwierigste Aufgabe der Malkunst. Die Lebendigkeit eines Menschen hängt nicht von der Exaktheit des detaillierten und naturgetreuen Abbildens des Körpers ab, sondern basiert auf der dargestellten geistigen Ausstrahlung eines Menschen. Nur durch äußere Ähnlichkeit mit der Natur, kann diese wichtige Aufgabe nicht erfüllt werden¹⁴. Die ähnliche Ansicht drückte auch sein Zeitgenosse, Gelehrter und Literat Shen Kuo 沈括 (1036 – 1097 ?) aus. In seinem berühmten Werk „Skizzen und Notizen am geträumten Bach 夢溪筆談“ kritisiert und verspottet er den berühmten Maler Li Cheng 李成 (919 – 967), dass er die Architektur perspektivisch aus einem feststehenden Sichtwinkel dargestellt hat. Er fand, dass diese „einseitige“ Maltechnik nicht zur echten Malkunst gehört, sondern nur ein „mathematisches“ und „handwerkliches“ Gegenstandsabbild ist. Er bevorzugt eine umfassende Perspektive insbesondere in der Landschaftsmalerei, dass man an jedem Detail des Bildes die dargestellte Landschaft vertiefen und genießen kann¹⁵.

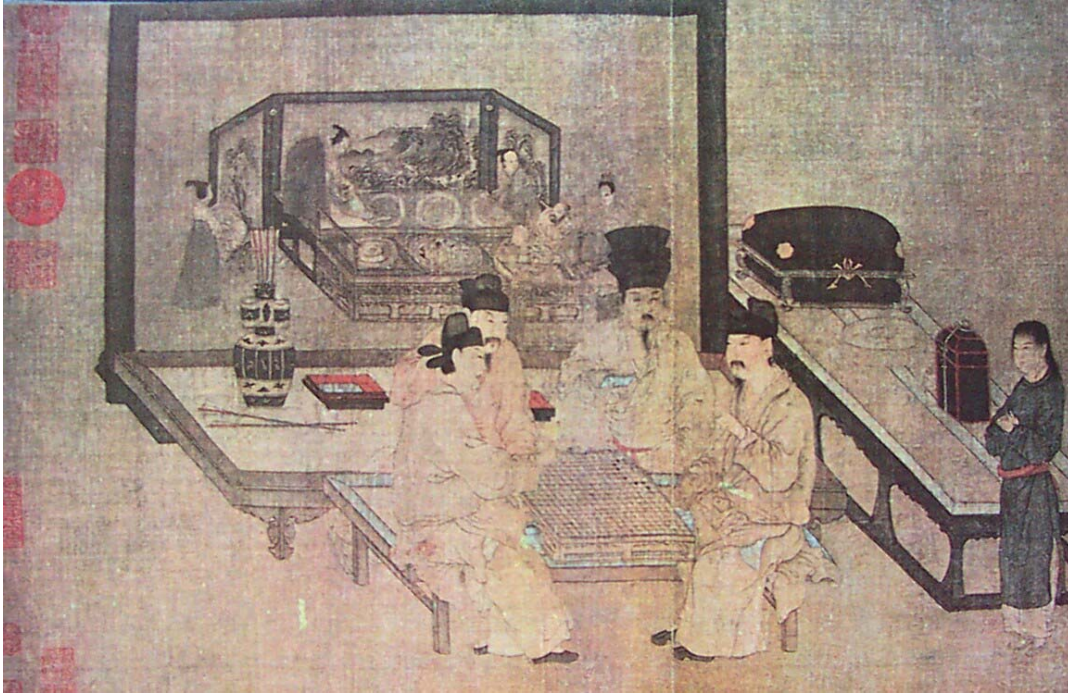
Das sogenannte „mathematische“ und „handwerkliche“ „Gegenstandsabbild“ ist eine Gattung der chinesischen Malerei, die im Sinne der „Perspektive“ und nach der Maltechnik auch „Jiehua 界畫“ genannt wird. Die Perspektivische Malerei ist überwiegend die Darstellung von Architektur, Möbeln und räumlichen Gegenständen, in der Werkzeuge wie Lineal und Maßstab benutzt werden, um eine genaue Perspektive und eine realistische Wirkung zu erzielen.

¹³ Shen Zicheng (Hg.) 沈子丞: Taipei 1975, S. 28.

¹⁴ Su Shi (Su Dongpo 1037 – 1101): Lun chuanshen (Über Darstellung der Lebendigkeit). In: Shen Zicheng (Hg.): Taipei 1975, S. 89-90.
苏轼(蘇東坡 1037 – 1101): 论传神. 见: 沈子丞(彙編): 台北 1975, 89-90 页.

¹⁵ Zong Baihua: Zhongguo shihua zhong suo biao xian de kongjian yishi (Das Raumbewußtsein in der chinesischen Dichtung und Malerei). In: Gesamtausgabe von Zong Baihua, Band 2, Anhui 1994, S. 423-424. 宗白華: 中國詩畫中所表現的空間意識. 见: 宗白華全集, 第2卷, 安徽 1994, 423-424 頁.

Abb.1



Die „Bildrolle Schachspiel vor einem Doppelwandschirm 重屏會棋圖卷“ (Abb. 1)¹⁶, die während der Fünf Dynastien (907 – 960) vom Maler Zhou Wenju 周文矩 perspektivisch gemalt wurde, ist ein Beispiel dieser Bildgattung. Im Bild sitzen vier Männer um einen Tisch und spielen Schach. Ein Diener steht neben ihnen. Hinter ihnen steht ein Schreibtisch und ein gemalter Wandschirm. Im gemalten Wandschirm wird ein weiterer Raum dargestellt, in dem ein Mann und vier Frauen zu sehen sind. Hinter dem Mann und den vier Frauen, die im gemalten Wandschirm dargestellt werden, steht ein weiterer dreiteiliger Wandschirm mit zwei Flügeln. Auf dem dreiteiligen Wandschirm sind Landschaftsbilder zu sehen. Die Raumvorstellung wird durch den doppelt dargestellten Wandschirm vertieft: Die Größe der Dinge vermindert sich nach der Raumentiefe zunehmend, bis in die Ferne der mittleren Landschaft, in der sich der Fluchtpunkt befindet.

Ein späterer Maler und Gelehrter Guo Zhongshu 郭忠恕 (? – 977) wurde wegen seiner realistischen und genauen Darstellung von Architektur und Gegenständen,

¹⁶ Abb. 1, Zhou Wenju (war tätig zwischen 907 – 960): Chongping Huiqi Tujuan (Bildrolle von Schachspiel vor einem Doppelwandschirm), Palastmuseum Beijing. In: Wörterbuch der chinesischen bildenden Kunst, Shanghai 1987, Taf. 4.

周文矩(活動于公元907–960): 重屏會棋圖卷, 北京故宮博物院藏. 見: 中國美術辭典, 上海1987, 圖版4. Auch in:

Wu Hung: The Double Screen, Medium and Representation in Chinese Painting, London 1996.

insbesondere der Darstellung von Seeschiffen, in verschiedenen kunsthistorischen Schriften erwähnt. Zum Beispiel in den Werken „Rangstufen der Malerei vom Haus Deyuzhai 德隅齋畫品“ und „Kritik der berühmten Malerei der Song Dynastie 宋朝名畫評“, beide Schriften, die in der Nördlichen Song Dynastie (960 – 1127) entstanden, wurde die Maltechnik von Guo Zhongshu für die proportionale Genauigkeit und für seine mathematische Präzision sehr gelobt. Man kommentiert in den Schriften, dass seine Malerei wegen der fehlerfreien Darstellung von Gegenständen als architektonischer „Konstruktionsplan“ verwendet werden kann. Seine perspektivische Maltechnik wurde als „Geschick“ und „Können“ bewertet. Der Kunsthistoriker Deng Chun 鄧椿 (lebte in der südlichen Song Dynastie 1127 – 1279) diskutierte die Bewertung der verschiedenen Gattungen in der chinesischen Malerei in seinem Aufsatz „Über das Gesetz und Maß in der Perspektivischen Malerei 論界畫法度繩尺“¹⁷. Er ist wohl mit der Rangordnung nicht zufrieden, in der die „Landschaftsmalerei 山水畫“ an erster Stelle, die „Perspektivische Malerei 界畫“ aber an der letzten Stelle steht. Er kritisiert, dass die Perspektivische Malerei, die mit ihrem mathematischen Können und ihrer technischen Geschicklichkeit die Architektur und Gegenstände präzise darstellt, keine einfache Maltechnik ist. Er fand, dass solche Präzision in der Malerei der Tang Zeit (618 – 907) noch niemand erreichte, und dass Guo Zhongshu der erste Maler wäre, der streng nach handwerklichem Gesetz und Maß handelt. Er fügte hinzu, dass der Wert der Perspektivischen Malerei gerade in der Maltechnik liegt, die mit Lineal und Maßstab die Wirklichkeit der Dinge „getreuer“ darstellt als alle anderen Maltechniken¹⁸.

Originale von Guo Zhongshu sind heute kaum noch erhalten. Wir können aber durch die theoretischen Schriften über die Perspektivische Malerei „Jiehua 界畫“ erkennen, dass es in China spätestens seit den Fünf Dynastien (907 – 960) Maler gab, die sich mit der präzisen Darstellung von Architektur und Gegenständen mathematisch und konstruktivisch beschäftigt haben. Es hängt mit der Entwicklungstendenz der Technologie in der Zeit zusammen. Tatsächlich zeigte die nachkommende Song Dynastie (960 – 1279) ein höheres Verständnis für die technologischen Entwicklungen, was mit der am Markt orientierten Wirtschaftsentwicklung und der offenen Politik in dieser Zeit zusammenhängt.

Es ist der Charakter von Künstlern, dass sie einerseits den Zeitgeist in ihren Werken widerspiegeln, aber andererseits oft den Sehgewohnheiten der Massen entgegen stehen. Sie suchen immer einen neuen Weg für die Kunst und zeigen immer neue Stile

¹⁷ Deng Chun: Lun jiehua fadu shengchi (Über das Gesetz und Maß der Perspektiven Malerei). In: Shen Zicheng (Hg.): Taipei 1975, S. 131-132.
鄧椿: 論界畫法度繩尺. 見: 沈子丞 (彙編): 台北 1975, 131-132 頁.

¹⁸ Ibid. S. 131.

und Kunstrichtungen. Kreativität ist der Kern der Kunst und zugleich das Wesen des Künstlers. Su Shi und Shen Kuo lebten in dem ökonomisch und kulturell blühenden Zeitalter der Nördlichen Song Dynastie (960 – 1127), sie beide betrachteten die „Gelehrten-Literatenmalerei 士夫画“ als eine hochrangige Gattung der Malerei, weil ihr Stil frei und nicht auf die Oberfläche der Gegenstände beschränkt ist. Diese Kunstanschauung entspricht ihren politischen und literarischen Denkweisen und sollte beinahe eine revolutionäre Wirkung haben, sie übte auf die nachkommenden Generationen einen großen Einfluß aus. Su Shi war in seiner Zeit als hoher Beamter einige Jahre in der Regierung tätig. Seine Eigenwilligkeit und sein kompromissloser wahrheitsgetreuer Charakterzug schaffte Probleme für seine Position. Seine amtliche Karriere war nicht besonders glücklich. Seine hohe Begabung in Dichtung und Malerei wurde von seinen Zeitgenossen sehr geschätzt. Er spielte in der chinesischen Literatur- und Kulturgeschichte eine wichtige Rolle. In der Nördlichen Song Dynastie (960 – 1127) besaß die Literatenmalerei noch keine beherrschende Bedeutung. Die vielfältigen Entwicklungen der Kunstgattungen förderten die Kreativität der Menschen. Die ästhetische Anschauung der großen Literaten und Künstler verstärkte die idealistisch-romantische Kunstrichtung der Literatenmalerei. Dong Qichang meinte, dass die ästhetische Anschauung von Su Shi die Literatenmalerei gegenüber den anderen Bildgattungen hervor gehoben hat¹⁹.

Schreiben nach Ideen 写意 als ein freier Malstil in der Literatenmalerei, der nach dem Willen des Malers in unbefangener Pinselführung ausgeführt ist, konzentriert sich auf die Erfassung des Wesens eines Objektes. Die Ähnlichkeit und die genaue Wiedergabe eines Gegenstandes werden weniger berücksichtigt. Dieser Malstil wurde in der Yuan Dynastie (1271 – 1368) weiter entwickelt und als eine Hauptrichtung der Literatenmalerei angesehen. Die Neigung zu den geistigen Gehalten der Literatenmalerei chinesischer Intellektueller war der Hauptgrund für ihre hohe künstlerische Position.

Seit Mitte der Ming Dynastie (1368 – 1644) ist die Literatenmalerei eine bedeutende Bildgattung. In den späteren Entwicklungsphasen, insbesondere in der Qing Dynastie (1644 – 1911), wurde dieser Malstil als eine „Goldene Regel“ betrachtet.

Es ist deshalb kein Wunder, dass der Maler und Gelehrte Zou Yigui 邹一桂 (auch: Zou Xiaoshan 邹小山 1688 – 1772), der als Beamter mit dem italienischen Maler Giuseppe Castiglione (chinesischer Name: Lang Shining 朗士宁 1688 – 1766) im Palast der Qing Dynastie (1644 – 1911) zusammenarbeitete, seine Maltechnik gering schätzte. Die naturgetreue Maltechnik der Zentralperspektive, die im 2. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, mit dem Beginn der Frührenaissance in Europa entwickelt wurde, die mit der Maltechnik der chinesischen Perspektivischen Malerei zu vergleichen ist, wurde

¹⁹ Dong Qichang 董其昌: Shanghai 1999, S. 124-125.

von ihm einerseits aus naturalistischer Sicht als „sehr auffällig 甚醒目“ gelobt, andererseits als „zwar technisch, aber nur handwerklich“ beurteilt. Er fand, solche Maltechnik sei „ohne Pinseltechnik“ und deshalb „nicht in die Rangstufen der Malerei einzuordnen 筆法全無雖工亦匠,故不入畫品.“²⁰

Der berühmte „Wuxu Reformator“ Kang Youwei 康有为 (1858 – 1927) verurteilt diese „Goldene Regel“ mit scharfer Kritik, dass es seit der späteren Ming Zeit (dem 17. Jh.) bis in die Qing Dynastie (1644 – 1911) immer weniger Künstler gäbe, die „Mut“ zeigten, diese „Goldene Regel“ zu durchbrechen. Die Künstler seien freiwillig im „Gefängnis“ der alten Regel geblieben²¹. Der Kern der chinesischen Kultur wurde nun nur noch zu einer Fassade. Der „freie“ Malstil hatte nun seine Befreiungsfunktion verloren.

Die „Verehrung“ für die klassischen Literatenmalerei in der Qing Dynastie (1644 – 1911) hing einerseits mit der politischen und kulturellen Haltung der Regierung zusammen, andererseits mit der nationalen Gesinnung der Intellektuellen. Die „Konservativität“ der Intellektuellen kann als eine Reflexion der politischen Unzufriedenheit gegenüber der Herrschaft der Qing Dynastie betrachtet werden. Der Grund für die allgemeine konservative Haltung in der Entwicklung der Malkunst in der Qing Dynastie lag aber an der politischen, ökonomischen und kulturellen Fehlorientierung der damaligen Regierung: Die Einschränkung und Unterdrückung des freien Handels in der Gesellschaft begrenzten die Entwicklung der handwerklichen Branchen. Die Schrumpfung der handwerklichen Tätigkeiten hemmte die technische und wissenschaftliche Entwicklung. Es ging so weit, dass der Beruf des Kaufmanns in der Gesellschaft moralisch immer geringer geachtet wurde, und der Beruf als Handwerker keine „glänzende Zukunft“ versprach. Die amtliche Prüfung war für begabte Menschen die einzige Möglichkeit, eine große Karriere zu machen und einen angesehenen Sozialstatus zu bekommen. Das Prüfungssystem wurde in der Qing Dynastie immer steifer und der Inhalt der amtlichen Prüfung wurde immer

²⁰ Zitate aus: Zou Yigui (auch: Zou Xiaoshan): Xiyanghua (Die westliche Malerei). Malanleitung von Xiaoshan. In: Huang Binhong; Deng Shi (Hg.): Buchreihe der bildenden Künste, Band 1, Jiangsu 1986, S. 527. Auch in: Zong Baihua: Zhongguo shihua zhong suo biao xian de kongjian yishi (Das Raumbewußtsein in der chinesischen Dichtung und Malerei). In: Gesamtausgabe von Zong Baihua, Band 2, Anhui 1994, S. 423-424.

鄒一桂 (鄒小山): 西洋畫. 小山畫譜. 見:

黃賓虹; 鄧實 (編): 美術叢書, 第一冊, 江蘇 1986, 527 頁. 亦見:

宗白華: 中國詩畫中所表現的空間意識. 宗白華全集, 第2卷, 安徽 1994, 423-424 頁.

²¹ Kang Youwei: Wanmucaotang canghua mu (Betrachtung von Bildsammlung in Wanmucaotang). In: Lang Shaojun; Shui Tianzhong (Hg.): Ausgewählte Schriften des 20. Jahrhunderts über chinesische bildende Kunst, Band 1, Shanghai 1999, S. 21-25.

康有为: 万木草堂藏画目. 見:

郎绍君; 水天中 (彙編): 二十世纪中国美术文选, 上卷, 上海 1999, 21-25 頁.

unpraktischer. Die persönliche Entfaltung der jungen Menschen war stark unterdrückt. Die Hoffnungslosigkeit der Intellektuellen verstärkte ihre Neigung zur Literatenmalerei, denn sie konnten damit ihre Phantasie und Emotion „frei“ ausdrücken. Auch die „glücklichen“ Beamten zeigten gern ihre Vorliebe und Begabung für Kalligraphie und Literatenmalerei, denn sie konnten dadurch ihren Stress besser beseitigen und ihr seelisches und körperliches Gleichgewicht wieder gewinnen. Die Literatenmalerei und Schreibkunst wurden also im gewissen Sinne ein seelisches und körperliches Heilmittel. Das Geheimnis der therapeutischen Funktion der Literatenmalerei wurde schon in der Ming Zeit (1368 – 1644) von Dong Qichang (1555 – 1637) entdeckt. Er meinte, wenn der Maler das Universum in die Hand nimmt, betrachtet er alles mit Lebenskraft. In verschiedenen Beispielen zeigte er, dass ein Maler ein langes Leben hat, wenn er im Malen Trost und Freude empfindet²².

Anfang des 20. Jahrhunderts, dem Ende der Qing Dynastie (1644 – 1911), befand sich China nach den Kriegswirren in einer schwierigen politischen und wirtschaftlichen Not. Die Gesellschaft geriet in ein Chaos. Die Situation der chinesischen Malkunst war unvermeidlich deprimierend. Die Literatenmalerei war auf einige wenige orthodoxe Schulen beschränkt. Die Entwicklung anderer Bildgattungen stand still. Die Berufsmaler, wenn sie kein sicheres Einkommen hatten, arbeiteten dann gern an Kopien und Fälschungen klassischer Meisterwerke, denn sie konnten auf den Kunstmärkten besser verkauft werden und es war für die Künstler zum Überleben notwendig. Jetzt hatte die „Verachtung“ gegenüber der „Handwerklichkeit“ zu einer Paradoxie geführt: Die Technik der Fälschung von klassischen Meisterwerken, die selbstverständlich zur „feinsten“ handwerklichen Arbeit gehörte, wurde immer höher entwickelt. Am Ende der Qing Dynastie war die Fälschung und die Kopie von klassischen Meisterwerken üblich geworden. Das Wort „Künstler 藝術家“, das ursprünglich mit den Schönheitsschaffenden und kreativen Menschen verbunden war, hatte seinen Charme verloren. Die Vielfalt der chinesischen Malkunst wirkte unter solchen Umständen verwelkt. Eine politische, ökonomische und kulturelle Wandlung war für China dringend notwendig.

²² Dong Qichang 董其昌: Shanghai 1999, S. 136.

1. 3 Geist der „Vierten Mai – Neuen Kulturbewegung“ (1915 – 1919)

Die Geschichte des 20. Jahrhunderts ist für China eine Geschichte der permanenten Revolution und die Geschichte der verschiedenen politischen Massenbewegungen. Zwei Kriege in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts spielten für die chinesische Geschichtsentwicklung eine entscheidende Rolle. Es sind der acht jährige Widerstandskrieg gegen die japanische Aggression (1937 – 1945) und der vier jährige Bürgerkrieg (1945 – 1949). Lin Fengmian lebte zwischen 1900 – 1991. Er hat fast alle großen Ereignisse im 20. Jahrhundert Chinas erlebt. Die „Vierte Mai – Neue Kulturbewegung 五四 – 新文化運動“ während seiner Jugend spielte für seine Bildung und Entwicklung eine entscheidende Rolle.

Den Chinesen wurde nach dem verlorenen Opiumkrieg (1840 – 1842) gegen England zum ersten mal bewusst, dass die Existenz Chinas gefährdet war. Der wiederum verlorene Krieg gegen Japan im Jahr 1894 – 1895 hat vielen Chinesen die Augen geöffnet. Durch mehrere Verträge, in denen China seine Souveränität einbüßte, sind die Chinesen tief verletzt worden. Sie haben begriffen, dass die kaiserliche Regierung der Qing Dynastie nicht mehr fähig war, China aus der Gefahr des Untergangs zu befreien. Die chinesischen Intellektuellen haben tief erschrocken entdeckt, dass China schon mehrere hundert Jahre einen Rückstand gegenüber Europa hatte. Die “Yangwu Bewegung 洋务运动“, die seit den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts von der kaiserlichen Regierung durchgeführt wurde, die nur auf den Erwerb westlicher Technik gerichtet war, scheiterte, denn der Import der westlichen Geisteswissenschaften war unerwünscht. Eine komplette Systemreform, die alle Lebensbereiche umfasste, war nun unvermeidlich.

Mit dem zunehmenden ausländischen Kapitalimport der 50er bis 90er Jahre des 19. Jahrhunderts kamen verschiedene westliche Ideologien nach China. Die Intellektuellen Chinas fühlten sich verpflichtet, sich zu bemühen, die westliche Kultur zu verstehen und zu vermitteln. Die westlichen geisteswissenschaftlichen Werke seit dem 16. Jahrhundert in den Bereichen Wirtschaft, Politik, Literatur, Philosophie, usw. wurden gelesen und übersetzt. Sie sind geistige Nahrungsmittel für die chinesischen Intellektuellen, um die westliche Welt und ihre Kultur zu verstehen. Die Schriften des Sozialdarwinismus, der damals in westlichen Ländern verbreitet war, wurden von Yan Fu 严复 (1853 – 1921) übersetzt. Mit nationalem Engagement hat er auch andere verschiedene europäische geisteswissenschaftliche Werke ins Chinesische übertragen. Die Ideologie des Sozialdarwinismus hatte tiefe geistige Wirkung auf die europäischen Länder und hat als ein wichtiger Faktor zu Konflikten und Kriegen geführt. Diese

europäische Entwicklung hat die Chinesen erschreckt und nachdenklich gemacht²³.

Im Jahr 1898 entstand die „Wuxu Reformbewegung 戊戌变法“ unter Führung von einigen Intellektuellen. Diese Reformbewegung war ein Versuch, den Kaiser zu überreden, eine politische, wirtschaftliche und kulturelle Reform von oben nach unten durchzusetzen. Dieser Reformversuch führte aber zu einer Tragödie.

Der wichtigste geistige Führer der „Wuxu Reformbewegung“ war Kang Youwei 康有為 (1858 – 1927). Er hat dem Kaiser die Reformvorschläge mehrmals überreicht, um den Kaiser zu bitten, die politische Reform im ganzen Land durchzuführen²⁴. In seinen Reformempfehlungen hat er eine konstitutionelle Monarchie vorgeschlagen. Auch andere Reformen hat er entworfen, z. B. Abschaffung des alten amtlichen Prüfungssystems, Errichtung eines neuen Schul- und Bildungssystems, das an den neuesten natur- und geisteswissenschaftlichen Ergebnissen orientiert ist, Unterstützung der naturwissenschaftlichen Arbeit und der technischen Entwicklung mit Erfindungen, Gründung von Dolmetscher- und Übersetzungsschulen, Aufbau einer freien Presse, Erlauben einer freien Wissenschaftsvereinigung, usw.²⁵

Seine Reformvorschläge wurden von Kaiser Guangxu 光緒 (1875 – 1909) akzeptiert. Leider haben die Kaiserinmutter Cixi 慈禧 (1835 – 1908) und die Mächtigen der kaiserlichen Regierung die Reform aber als Rebellion gegen die kaiserliche Herrschaft betrachtet, und streng abgelehnt. Mehrere Reformatoren wurden von der Regierung verhaftet und grausam hingerichtet. Kang Youwei und ein anderer Reformator Liang Qichao 梁启超 (1873 – 1929) sind ins Ausland geflohen. Die politische Reformbewegung hat ca. 100 Tage gedauert. Sie wird deshalb „Hunderttage Reformbewegung 百日维新“ genannt²⁶. Trotz ihres Scheiterns hat sie für die chinesische Geschichtsentwicklung im 20. Jahrhundert eine wichtige Bedeutung. Die Chinesen hatten jetzt die grausame kaiserliche Herrschaft klar erkannt. Die Intellektuellen Chinas hatten nun begriffen, dass es notwendig war, die Herrschaft der absoluten Monarchie durch Revolution zu beenden.

²³ He Zhaowu; Bu Jinzhi u.a.: Zhongguo sixiang fazhanshi (Geschichte der geistigen Entwicklung in China), Beijing 1980, S. 545, 556-557, 591.
何兆武; 步近智, 等: 中国思想发展史, 北京 1980, 545, 556-557, 591 頁.

²⁴ Kang Youwei: Kang Youwei quanji (Sämtliche Werke von Kang Youwei), Band 1, Shanghai 1990, S. 353-362; Band 2, S. 75-102; 133-159; 168-184.
康有為: 康有為全集, 第一集, 上海 1990, 353-362 頁; 第二集, 75-102 ; 133-159 ; 168-184 頁.

²⁵ Ibid.

²⁶ He Zhaowu; Bu Jinzhi u.a 何兆武; 步近智, 等: Beijing 1980, S. 546.

Dreizehn Jahre später nach der Niederschlagung der „Wuxu Reformbewegung“ hat die „Xinhai Revolution 辛亥革命“ (1911) die kaiserliche Regierung beendet. Die „Xinhai Revolution“ ist eine bürgerliche Revolution, die unter der Leitung von Sun Zhongshan 孙中山 (auch: Sun Yat-sen 孙逸仙 1866 – 1925) geführt wurde. Das revolutionäre Programm und das politische Ziel der „Xinhai Revolution“ hat Sun Zhongshan in „Drei Volksprinzipien“ zusammengefasst:²⁷

1. Beenden der ausländischen und kaiserlichen Herrschaft und Wiederherstellung der nationalen Rechte (Nationalrechte).
2. Gründen einer bürgerlichen Republik (Volksrechte).
3. Bodenreform (Volkswohl).

Im Jahr 1912 wird die erste bürgerliche Republik Chinas gegründet. Das politische Ziel der „Xinhai Revolution“ wurde jedoch nicht erreicht. Im Jahr 1915, drei Jahre nach der Gründung der Republik, erlebte China eine Restauration der absoluten Monarchie. Die Wiederherstellung der monarchischen Herrschaft zeigt die Kompliziertheit der Machtkämpfe zwischen den alten Feudalkräften und den neuen bürgerlichen politischen Aufbrüchen. Der Aufstand gegen die restaurierte Monarchie begann wieder unter der Führung von Sun Zhongshan²⁸. Das monarchische Herrschaftssystem hat eine kurze Zeit gelebt und war dann endgültig zu Ende. Der Revolutionsgeist war jetzt im chinesischen Bewusstsein verankert und ließ sich nicht mehr unterdrücken. Sun Zhongshan wird als Vorläufer der chinesischen Revolution des 20. Jahrhunderts und als der Gründer der ersten chinesischen bürgerlichen Republik von allen Parteien Chinas verehrt.

Das geistige Erwachen des Volkes und die kulturelle Erneuerung Chinas werden für die chinesischen Revolutionäre zur wichtigsten Aufgabe.

Im Jahr 1915 führte der langjährige Streit zwischen den kulturellen Konservativen und den Revolutionären zu einer tiefgreifenden „Neuen Kulturbewegung 新文化运动“. Diese Bewegung ist in der Tat eine geistige und kulturelle Revolution. Die geistigen Führer der „Neuen Kulturbewegung“ sind die revolutionären Intellektuellen, die einen starken Wunsch nach einer Kultur- und Gesellschaftsveränderung haben. Viele von ihnen haben ein ausländisches Studium erlebt. Die Parole: „Nieder mit dem Konfuzianismus 打倒孔家店“ zeigt ihre Entschlossenheit, mit der tausendjährigen konfuzianischen Kulturtradition zu brechen. Die führende Presse der „Neuen

²⁷ Sun Zhongshan: Sanmin zhuyi yu Zhongguo fazhan qiantu (Die drei Prinzipien und die zukünftige Entwicklung China's). In: Ausgewählte Werke von Sun Zhongshan, Band 1, S. 73-81. 孫中山: 三民主義與中國發展前途. 見: 孫中山選集, 上卷, 73-81 頁.

²⁸ Zhang Xianwen: Zhonghua Minguo shigang (Grundriß der Geschichte der Republik China), Henan 1985, S. 87-102. 張憲文: 中華民國史綱, 河南 1985, 87-102 頁.

Kulturbewegung“ war die Zeitschrift „Neue Jugend 新青年“. Chen Duxiu 陈独秀 (1880 – 1942) war ihr Chefredakteur²⁹.

Die wichtigsten Vertreter und geistigen Führer der „Neuen Kulturbewegung“ sind Lu Xun 鲁迅 (1881 – 1936), Hu Shi 胡适 (1891 – 1962) und Chen Duxiu 陈独秀 (1880 – 1942). Lin Fengmian gehörte zur jüngeren Generation. Die geistige Bildung in seiner Jugend war von der „Neuen Kulturbewegung“ geprägt, die mit den geistigen Führern untrennbar verbunden war.

Lu Xun 鲁迅 (1881 – 1936)³⁰ hat in Japan einige Jahre studiert. Zunächst studierte er Medizin. Später wurde er sich bewusst, dass er als Mediziner die „Seelenkrankheit des chinesischen Volkes und der Nation“ nicht heilen kann. Er wurde Schriftsteller und nutzte seinen Schreibstift als „Waffe“ und „Heilmittel“. Mit seinem ihm typischen Scharfsinn hat er gegen alle grausamen Unterdrückungen gekämpft. Er sah die falsche Moral, die unverbesserliche Unterwürfigkeit und die geistige Abgestumpftheit der Chinesen als Seelenkrankheit an. In seinen literarischen Schriften hat er dies scharf kritisiert. Er ist einer der wichtigsten geistigen Führer der „Neuen Kulturbewegung“. Sein starker Einfluss reicht bis heute.

Hu Shi 胡适 (1891 – 1962)³¹ hat in USA einige Jahre studiert und kam 1917 zurück nach China. Mit starken Interessen für Literatur und an einer Sprachreform hat er in der „Neuen Kulturbewegung“ mit höchster Aktivität teilgenommen. Seine revolutionäre Gesinnung neigte zur Wissenschaft und Vernunft. Er lehnte eine radikale Ideologie ab. Er wurde deswegen von den radikalen Revolutionären kritisiert.

Chen Duxiu 陈独秀 (1880 – 1942)³² hat sein ausländisches Studium in Japan und Frankreich erlebt und war im Literatur- und Kunstkreis der „Neuen Kulturbewegung“ ein unersetzbarer geistiger Führer. Chen war ein radikaler Demokrat. In seiner früheren Zeit wurde er von den bürgerlichen Menschenrechtsideen, dem Sozialdarwinismus, der bürgerlichen Literatur und dem sozialistischen Gedankengut beeinflusst. Im September 1915 hat er als Chefredakteur die „Jugendzeitschrift“ ins Leben gerufen. Die Zeitschrift wurde ab Nummer 2 in den Namen „Neue Jugend 新青年“ geändert. Die „Wissenschaft 科学“ und die „Demokratie 民主“ waren die zwei Parolen der „Neuen Jugend“. Als Motor und Ideenträger der „Neuen Kulturbewegung“ übte die „Neue

²⁹ He Zhaowu; Bu Jinzhi u.a 何兆武; 步近智, 等: Beijing 1980, S. 574-576.

³⁰ Fan Jiguo: Zhongguo gemingshi renwu zhuanlue (Kurze Biographien der Persönlichkeiten in der Geschichte chinesischer Revolution), Hubei 1987, S. 324-326.
范济国: 中国革命史人物传略, 湖北 1987, 324-326 頁.

³¹ Ibid.: S. 234-235.

³² Ibid.: S. 196-198.

Jugend“ einen großen Einfluss auf den Entwicklungsprozess der „Vierten Mai – Neuen Kulturbewegung“ aus. 1917 wurde er von dem Rektor der Universität Beijing Cai Yuanpei 蔡元培 zum Leiter der Geisteswissenschaften der Universität Beijing ernannt. Er hat anschließend eine zweite Zeitschrift „Wochenspiegel der kritischen Meinung“ ins Leben gerufen. Die westliche Kultur und das bürgerliche Gedankengut wurden dadurch eingeführt. Mit den Zeitschriften „Neue Jugend“ und dem „Wochenspiegel der kritischen Meinung“ wurde die Universität Beijing die Hauptfront der „Neuen Ideen, Neuen Kulturen, Neuen Moral“. Chen Duxiu spielte in der Aufklärung der Geistesbefreiung der Chinesen eine Hauptrolle. Im Jahr 1921 wurde er zum Generalsekretär der Kommunistischen Partei Chinas von der Gründungsversammlung gewählt. In dem zweiten, dritten, vierten und fünften Parteikongreß wurde er als Generalsekretär der Kommunistischen Partei Chinas bestätigt.

Die geistigen Inhalte der „Neuen Kulturbewegung“, die durch ihre führende Zeitschrift „Neue Jugend“ verbreitet wurden, können in fünf Punkten zusammen gefasst werden:

1. Chen Duxiu meint, um eine bürgerliche demokratische Republik zu gründen, muss vor allem die alte Ethik und Moral, die der alten absoluten monarchischen Herrschaft diene, beseitigt werden. Die bürgerliche Demokratie achtet den Geist der Gleichheit und Gerechtigkeit in der menschlichen Gesellschaft. Die absolute Monarchie achtet dagegen die unantastbare hierarchische Ständeordnung. Das Scheitern der „Xinhai Revolution“ (1911) zeigt den kompromisslosen Kampf zwischen den beiden Gesinnungen³³.

2. Die parallele Entwicklung von Wissenschaft und Menschenrechten wird gefordert. Chen Duxiu meint, ohne demokratisches Gesellschaftssystem kann sich die Wissenschaft nicht schnell entwickeln. Ohne den wissenschaftlichen Geist kann das demokratische und republikanische System nicht stabil sein. Er behauptet, dass die Wirtschaft der Motor der Modernität ist. Die persönliche Unabhängigkeit soll das große ethische Prinzip der ökonomischen Produktion sein, die auch in der sozialen Ethik wirkt. Die Unabhängigkeit der Individualität und die Unabhängigkeit des privaten Eigentums sollen als zwei große Prinzipien der modernen Lebensform sein. Die beiden Prinzipien sollen einander unterstützen und einander ergänzen. Der materielle Reichtum und die Gesellschaftsdisziplin werden dadurch profitieren³⁴.

3. „Nieder mit dem Konfuzianismus!“ Das war die erste große revolutionäre Parole

³³ Chen Duxiu: Duxiu wencun (Aufbewahrte Schriften von Duxiu), Band 1.
陳獨秀: 獨秀文存, 第一卷.

³⁴ Ibid.

in der chinesischen Geschichte, die mit vollem Kampfgeist die tausendjährige traditionelle Ideologie herausforderte³⁵. Die revolutionären Linken glaubten damals wie später in allen revolutionären Massenbewegungen, auch in der „Kulturrevolution“ (1966 – 1976), dass der Konfuzianismus Hauptursache für das rückständige China ist.

4. Die „Literarische Revolution 文学革命“ ist eine Vorhut der „Neuen Kulturbewegung“. Das klassische chinesische Schriftsystem erreicht mit der Erfindung und der Entwicklung der chinesischen Illustration einen Höhepunkt, mit seiner Feinheit in erweiterten Zeichen und der Exaktheit im Ausdruck erreicht das Schriftsystem eine geistige Konzentration in Schriftform und Satzbildung. Die klassische Literatursprache drückt sich kurz und bündig aus, unterscheidet sich jedoch von der täglichen Umgangssprache. Man glaubt, dass dieses Schriftsystem das „schnelle Lernen“ im Volk behindert. Die neue Literatur und das neue Schriftsystem werden jetzt gefördert. Die klassische Literatursprache soll zu gunsten einer Umgangssprache reformiert werden. Die klassische Literatursprache wird jetzt als „abgenutzt“, „schwerverständlich“, „geziert“, „den Adligen (Eliten) schmeichelnd“ scharf kritisiert. Die gesprochene Sprache 白话 oder Umgangssprache wird jetzt als „frische“, „klare“, „ehrliche“, „realistische“, „leichtverständliche“ und „demokratische“ Sprache bezeichnet und wird als „moderne Literatursprache“ gefördert³⁶. Alle Zeitschriften, die in der „Neuen Kulturbewegung“ mitgewirkt haben, bemühten sich, die „moderne Literatursprache“ zu verwenden. Hu Shi, Lu Xun und Chen Duxiu sind Führungspersonen der „Literarischen Revolution“. Sie sind gleichzeitig auch Vorbilder der Avantgarde der „modernen Literatursprache“. Die moderne Literatursprache hat durch die „Neue Kulturbewegung“ ihre Entwicklungsbasis bekommen.

5. Die umfangreichen sozialen Probleme werden in der „Neuen Kulturbewegung“ diskutiert, zum Beispiel die Frauenemanzipation; das Patriarchat; die Ehe- und Familienbeziehung; die freie Liebe zwischen Mann und Frau; usw.

Die „Neue Kulturbewegung“ war in der Anfangsphase des 20. Jahrhunderts eine starke geistige und kulturelle Revolutionswelle, die sich direkt auf die Kulturtradition richtete und die Menschenseele berührte. Mit scharfer Kritik gegen alle alten und steifen Gesellschaftsordnungen, mit den neuen politischen, ökonomischen und kulturellen Aspekten eröffnete es die Hoffnung auf die Zukunft und drückte gleichzeitig einen

³⁵ Zhang Xianwen 張憲文: Henan 1985, S. 108-112.

³⁶ Chen Duxiu: Women weishenme yaozuo Baihuawen? (Warum wollen wir die Umgangssprache in der Literatur benutzen?) In: Chen Duxiu wenzhang xuanbian (Ausgewählte Schriften von Chen Duxiu), Band 1, Beijing 1984, S. 493-497.
陳獨秀: 我們為什麼要做白話文? 見: 陳獨秀文章選編, (上), 北京 1984, 493-497 頁。
Auch in: Zhang Xianwen 張憲文: Henan 1985, S. 108-112.
Auch in: He Zhaowu; Bu Jinzhi; u.a. 何兆武; 步近智; 等: Beijing 1980, S. 574-576.

starken revolutionären Willen aus. Der Handlungsdrang und der starke Wunsch, eine glänzende Zukunft Chinas schnell zu verwirklichen, führte zu Kompromisslosigkeit und Radikalität. Dieser typische Charakter der chinesischen Revolution des 20. Jahrhunderts hat sich von Anfang an tief in die chinesische Geschichte eingeprägt.

1. 4 Ereignis der „4. Mai Bewegung“ (1919)

Das Ereignis am 4. Mai im Jahr 1919 war der Höhepunkt der „Neuen Kulturbewegung“. Es kennzeichnet die ganze „Neue Kulturbewegung“, zeigt ihre geistige und historische Bedeutung in der chinesischen Geschichte. Der Begriff der „Vierten Mai – Neuen Kulturbewegung 五四 – 新文化運動“ wird deshalb oft als „4. Mai Bewegung 五四運動“ verkürzt beschrieben.

Am 4. Mai 1919 beginnen die Studentendemonstrationen. Die Studenten sind aus 12 verschiedenen Schulen gekommen und haben sich auf dem Tian Anmen Platz 天安門廣場 versammelt, um gegen den „Friedensvertrag von Paris“ im Januar 1919 zu protestieren. In diesem Vertrag werden alle Rechte über die chinesische Provinz Shandong 山东 nach der Niederlage Deutschlands im ersten Weltkrieg direkt an Japan übergeben, ohne Rücksicht auf die Meinung der chinesischen Regierung und dem chinesischen Volk. Dieser Misserfolg der chinesischen auswärtigen Beziehungen war für die Chinesen eine weitere nationale Schande, die nach den jahrzehntelangen Unterdrückungen der ausländischen Mächte eine weitere Verletzung des nationalen Gefühls der Chinesen war. Die Regierung in Beijing 北京 (Peking) hatte jedoch beschlossen, den Vertrag zu unterschreiben. Die „4. Mai Bewegung“ brach dadurch aus³⁷.

Am 4. Mai 1919 demonstrierten über 3.000 Studenten zuerst auf dem Tian Anmen Platz. Sie riefen: „Alle Rechte für Shandong an China!“ „Wir lehnen die Unterschrift des Vertrages ab!“ „Wir kämpfen für die Nationalen Rechte!“ „Wir fordern Strafen gegen die Landesverräter!“ usw.³⁸. Danach wurde ein Haus eines hohen Beamten angezündet. Die Regierung von Beijing hat viele hundert Studenten verhaftet. Die unverhafteten Studenten wurden dadurch provoziert. Am 19. Mai sind alle Studenten in Beijing in einen Schul- und Hochschulstreik getreten. Sie sind auf die Straße gegangen und hielten Reden vor Straßenpassanten. Anfang Juni hat die Regierung von Beijing befohlen, die Studentenvereinigung zu verbieten. Die Polizei hat anschließend weitere mehrere hundert Studenten verhaftet. Die Studentenbewegung ist in 200 Regionen und Städten ausgebrochen. Dieses Ereignis hat alle patriotischen Menschen im ganzen Land aufgerufen, gegen die Haltung der Regierung zu demonstrieren. Die Geschäftsleute in Shanghai haben über Wochen gestreikt. Die Arbeiter von 40 Firmen sind in den Streik getreten. Dies bedeutet im Bewusstsein der Chinesen eine Aktion zur Rettung des

³⁷ Zhang Xianwen 张宪文: Henan 1985, S. 156-159.

³⁸ Ibid., S. 157.

Vaterlandes. Diese Bewegung wurde also von allen Schichten des Volkes unterstützt. Unter solchem Druck des ganzen Volkes wurde die Regierung von Beijing gezwungen, über 1150 verhaftete Studenten frei zu lassen. Einige höhere Beamte wurden von ihren Regierungsämtern entlassen. An dem Tag der Vertragsunterzeichnung, dem 28. Juni, haben die chinesischen Studenten und Arbeiter in Paris das Haus der chinesischen Diplomaten abgesperrt, um die Unterzeichnung des Vertrages zu verhindern. Sie haben erreicht, dass die Vertragsunterschrift der chinesischen Regierung verweigert wurde³⁹.

Die „4. Mai Bewegung“ zeigt eine neue politische Geste und Ausdrucksweise der Chinesen. Sie ist eine politische und organisatorische Massenbewegung unter der Führung revolutionärer Intellektueller. Es war beispiellos. Die Studentenbewegung war spontan ausgebrochen, hat jedoch mit der Zeit ihre Organisations- und Handlungsfähigkeit nachgewiesen. Die „4. Mai Bewegung“ wird als Kennzeichen für das Zeitalter eines Umbruchs benutzt, in dem die Chinesen mit aufmerksamen Augen, China im Zusammenhang mit der ganzen Welt betrachten und das Schicksal ihres Vaterlandes aktiv in die Hand nehmen. Durch die „4. Mai Bewegung“ entdeckt man eine starke Kraft und die unüberschätzbare Macht der organisierten Massen. Das ist eine entscheidende Entdeckung für die chinesischen Revolutionäre. Die chinesische Revolution hat seitdem eine höhere Stufe erreicht, nämlich von der reinen Aufklärung zur Massenmobilisierung.

Lin Fengmian lebte in dieser Zeit zwar nicht in einer großen Stadt, wurde aber unvermeidlich von der „4. Mai – Neuen Kulturbewegung“ beeinflusst. Sie war eine wegweisende Bewegung für alle Jugendlichen. Er hat dadurch die Zukunft Chinas und seine persönliche Entwicklung im kämpferischen Geist und mit Zuversicht gesehen.

Im Juli 1919 fuhr er nach Shanghai und im Dezember 1919 mit dem Schiff mit vielen jungen Chinesen zusammen nach Paris⁴⁰ (konkrete Situation sehen Teil 2). Er sah die Kunst als ein Mittel der geistigen Befreiung der Menschen und wollte in Europa Kunst studieren.

³⁹ Ibid., S. 159.

⁴⁰ Xu Jiang (Hg.): Lin Fengmian zhilu (Der Weg von Lin Fengmian), Hangzhou 1999, S. 18.
许江(主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 18 頁.

TEIL 2

Künstlerischer Werdegang Lin Fengmians

2. 1 In der Heimat (1900 – 1919)

“Ich bin in einem Bergdorf aufgewachsen. Ich kenne und liebe die Bäume am Berg, kenne und liebe die einzelnen Steine im kleinen Bergfluss.“⁴¹ So schrieb Lin Fengmian in einem Erinnerungsartikel in einer chinesischen Tageszeitung im Jahr 1962.

Lin Fengmian wurde im Jahr 1900 als Sohn einer Steinmetzfamilie in Meizhou 梅州 der Provinz Guangdong 广东 geboren. „Lin 林“ ist sein Familienname. Seinen Namen änderte er während seiner Studienzeit in Paris. „Fengmian 凤眠“ bedeutet "ruhender Phönix“. Es war die Zeit, als der große Dichter, Schriftsteller und Gelehrte Guo Moruo 郭沫若 (1872 – 1978) seine berühmte Lyrik „Phönix in Nirvana 凤凰涅槃“ veröffentlichte⁴². Diese Lyrik drückt die innere Stimme der damaligen Intellektuellen aus, sie begeistert auch viele Jugendliche. Die Namensänderung spiegelt die Stimmung der Zeit wieder, zeigt zugleich auch seine Zukunftserwartung und eine künstlerische Sensibilität, die mit dem Zeitgeist eng verbunden ist.

Meizhou liegt im Süden der Provinz Guangdong, ganz in der Nähe der chinesischen Südküste. Dieses Gebiet wird traditionell als „Kulturland“ gepriesen. Die wirtschaftliche und kulturelle Atmosphäre ist in diesem Kreis seit der Ming Dynastie (1368 – 1644) recht liberal. Viele Persönlichkeiten wie Dichter und Literaten kommen aus diesem Gebiet. Die Provinz Guangdong wird wegen ihrer günstigen geographischen Lage als eine der größeren Tore für den Außenhandel Chinas betrachtet. Am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde die Wirtschafts- und kulturelle Kommunikation Chinas mit anderen Ländern, besonders mit westlichen Ländern immer häufiger. Viele Familienmitglieder Lin Fengmian's hatten seit mehreren Generationen Kontakte zur Außenwelt, manche lebten und arbeiteten in anderen Ländern. Die ausländischen Postkarten, die durch seine Verwandten in die Heimat geschickt wurden, brachten Informationen über die fremde Kunst und Kultur. Seine erste Begegnung mit den fremden Kunstwerken geschah durch Postkarten. Mit Erstaunen und Bewunderung entdeckte er die andere Art der Kunst. Er war tief beeindruckt von den perspektivischen und anatomischen Maltechniken. Der realistische und naturalistische Kunststil, die

⁴¹ Lin Fengmian: Shuqing, chuanshen ji qita (Gefühlsausdruck und Darstellung der Lebendigkeit u.a.). Wenhui Bao, 1962-1-5.

林凤眠: 抒情, 传神及其他. 文汇报, 1962年1月5日.

⁴² Guo Moruo: Fenghuang niepan (Phönix in Nirvana). In: Göttinnen, Beijing 1977, S. 30-43.

郭沫若: 凤凰涅槃. 见: 女神, 北京 1977, 30-43 页.

exakten Darstellungsweisen haben sein Interesse und seine Neugier geweckt⁴³. Er sehnte sich danach, eines Tages nach Europa zu kommen, um die westliche Kunst und Kultur kennen zu lernen.

Über seine Eltern hat er nicht viel geäußert. Wir wissen nur, dass sein Vater sein erster Lehrer für die Malerei war. Den grössten Einfluss auf die Kindheit Lin Fengmians hat sein Großvater ausgeübt. Es ist in China üblich, dass die Großeltern in einer Familie mehr Zeit für die Enkel haben als die Eltern. In der Erinnerung Lin Fengmians meinte er, dass er geistig mehr von seinem Großvater geprägt wurde als von seinem Vater. Er hatte eine tiefe seelische Bindung zu seinem Großvater, die in seinem ganzen Leben erhalten blieb. Im Alter von 63 Jahren, also 1963, hat er einen Zeitungsartikel geschrieben, in dem er sein Gefühl für seinen Großvater ausdrückte. „Ich war schon als kleines Kind die Hilfsperson meines Großvaters“⁴⁴, mit Stolz schrieb er in diesem Erinnerungsartikel über das Leben seines Großvaters, der Steinmetz war. Er ließ seinen Enkel oft während der Arbeit um sich bleiben. Der kleine Knabe half dem Großvater, wenn er Werkzeuge wechselte. Er reichte dem Großvater Hammer, Meißel, usw. und beobachtete ihn unbewußt: Wie er sich während der Arbeit bewegte, wie er sich verhielt und umging mit anderen Leuten, wie er ein Bild oder ein Schriftmuster zuerst auf Steintafeln malte und danach mit verschiedenen Werkzeugen in die harten Steine meißelte.

Als Handwerker besitzt ein Steinmetz beruflich keinen hohen Sozialstatus. Doch kann man überall entdecken, welche Kulturleistungen von Steinmetzen geschaffen wurden. Sie meißeln Bilder und Schriften in Steintafeln oder sogar in die großen Felsen der Berge. Die Bilder und Schriften, die inhaltlich aus tiefem Herzen der Menschen kommen, werden von den Steinmetzen eingemeißelt. Solche Kunstwerke lassen sich dann als ein Teil der Natur verstehen. Sie bilden für die nachkommenden Generationen eine natürliche und kulturelle Umgebung. Man sollte die Steinmetze mit ihren Werken zusammen sehen. Sie haben Bilder und Schriften auch mit ihren Seelen verbunden und in Stein oder Felsen gehauen.

Der Großvater erzählte seinem Enkelkind vieles seiner tiefen inneren Überzeugung. „Seine Worte sind wie in mein Herz gemeißelt, sie löschen nie mehr aus“⁴⁵, so schrieb er in dem Erinnerungsartikel. Der geistige und der künstlerische Einfluß des Großvaters wirkte in seinem ganzen Leben. Wenn man die Malerei von Lin Fengmian studiert,

⁴³ Xu Jiang (Hg.): Lin Fengmian zhilu (Der Weg von Lin Feng Mian), Hangzhou 1999, S. 17.
许江(主编):林凤眠之路,杭州1999年,17頁.

⁴⁴ Lin Fengmian: Huiyi yu huainian (Erinnern und Andenken), Xin min wan bao, 1963-2-17.
林凤眠:回忆与怀念.新民晚报,1963年2月17日.

⁴⁵ Ibid.

spürt jeder, dass der Maler ständig versucht, eine geistige Kommunikation und einen Gefühlsaustausch mit den Betrachtern zu führen.

Genau wie sein Großvater arbeitete er unermüdlich. „Mein Großvater hat in seinem ganzen Leben an harten und groben Steinen gearbeitet. Ich habe in meinem Leben an weichen und glatten Papieren gearbeitet“⁴⁶, humorvoll hat sich Lin Fengmian mit seinem Großvater verglichen. Seine künstlerische Leistung besteht nicht nur aus dem Streben eines Künstlers, sondern vor allem aus dem Fleiß, den er bei seinem Großvater gelernt hat. Seine Bilder sind für ihn künstlerisch notwendig und ein tiefes Seelenbedürfnis. Sie waren Bestandteil seines Lebens: Formen, Farben, Hell-Dunkel, Kompositionen, Materialvariationen, drücken seine innere Stimme aus. Er schaffte eine Bildwelt aus realen und seelischen Feldern, die er mit seinen Bildbetrachtern teilen wollte. Die Biographie Lin Fengmians zeigt, dass er auch in schwierigen Lebenssituationen nicht verzichtete, zu malen. Er sagte in seinem späteren Leben: Solange er noch malen kann, würde er weiter leben, auch wenn er allein auf der Erde wäre⁴⁷.

Sein Vater hat den Beruf des Großvaters geerbt. Er wurde besser ausgebildet im Schreiben und Malen. Er hat außer Steinmetz auch Kalligraphie und Malerei erlernt.

Lin Fengmian hat im Alter von 6 Jahren begonnen, zu malen. Sein Vater war sein erster Lehrer. Er war talentiert. Mit 10 Jahren konnte er schon das traditionelle Bildmotiv „Kranich und Kiefer“ malen⁴⁸. Die Dorfleute in seinem Alter erinnerten sich gern daran und amüsierten sich, weil ein solches Bildmotiv, einen Wunsch für ein langes Leben ausdrückt, aber nicht zu einem 10-jährigen Kind passt. Das Bildmotiv „Kranich und Kiefer“ hat einen künstlerischen Zusammenhang mit seinen späteren Werken: In den sanften schlängelnden Kurven der Bildmotive, sind auch die schönsten Kurven eines weiblichen Körpers, eines Flusses, oder der Wolken zu sehen.

Er ist in seinem Heimatdorf zu Schule gegangen. Vom 9 bis 12 Lebensjahr besuchte er die Grundschule. Er wurde in dem traditionellen Schulsystem unterrichtet. Durch den schlichten und poetischen Sprachstil der traditionellen Lehrtexte wurde seine literarische Neigung gebildet. In der neuen Republik China (1912) besuchte er die Oberstufe der Grundschule im reformierten Schulsystem. Der revolutionäre Zeitgeist beeindruckte ihn. Im 16 Lebensjahr trat er über eine Prüfung in die staatliche „Meizhou Mittelschule“ ein. Sein Lehrer Liang Bocong 梁伯聰 war ein örtlich sehr angesehener

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Xu Jiang 许江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 80.

⁴⁸ Ibid., S. 17.

Maler, Kalligraph und Dichter⁴⁹. Er war hoch qualifiziert im Fachbereich Dichtung und Literatur. Das künstlerische Talent Lin Fengmian's, insbesondere in der Malerei, wurde von dem Lehrer sehr anerkannt. Er gab ihm bei Übungsarbeiten häufig sehr gute Noten. Das ermutigte ihn zu einer Zukunft als Maler.

Seine literarische Neigung und seine Liebe zur klassischen Literatur und Dichtung wurden ihm in der Mittelschule vermittelt. Er hat sogar mit seinen Schulfreunden eine Dichtergemeinschaft gegründet, die Zahl der Mitglieder wuchs schnell über 40⁵⁰. Es zeigte sich sein organisatorisches Talent, das in seinem späteren Leben noch eine große Rolle spielen sollte.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid., S. 17-18.

2. 2 Studien in Paris und Berlin (1919 – 1925)

2. 2. 1 In Paris

In den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts haben sich immer mehr junge Chinesen gewünscht, in Industrieländern zu studieren. Um das Auslandsstudium zu organisieren, wurde im Jahr 1912 ein Studienverein in Beijing 北京 (Peking) gegründet. Vier Jahre später (1916) wurde eine spezielle Organisation „China – Frankreich Bildungsverein“ mit der Unterstützung der beiden Regierungen gebildet. Frankreich war damals für die jungen Chinesen ein Land, das der Sammelplatz von Wissenschaft und Kunst war. Frankreich war also für die Chinesen ein Vorbild der modernen Zivilisation. Die Zeitschrift „Neue Jugend“ appellierte im November 1916, dass die jungen Leute die „echte Zivilisation“ und die „Wahrheit“ in Europa studieren sollten. Der Bildungsminister Cai Yuanpei 蔡元培 (1868 – 1940) wünschte sich, dass die chinesischen Studenten mit Hilfe französischer Lehrkräfte Wissenschaft und Kunst voran treiben⁵¹.

Der Studentenstrom nach Frankreich erreichte im Jahr 1919 einen Höhepunkt. Hunderte von Studenten wurden mit organisatorischer Hilfe des „China – Frankreich Bildungsvereins“ nach Frankreich zum Studium geschickt. Lin Fengmian war einer davon. Er reiste mit vielen Studenten zusammen im Dezember 1919 nach Paris⁵², um dort seinen ersehnten Studienwunsch, im Fach der bildenden Kunst zu erfüllen.

Die Schifffreise dauerte über einen Monat, bis er endlich den Hafen von Marseille erreichte. Im Januar 1920 wohnte er mit ca. 60 chinesischen Studienkollegen in einer Schule südlich von Paris, vermutlich in der Nähe von Rambouillet, um Französisch zu lernen. Die Warmherzigkeit der Franzosen und ihr charmantes freies Verhalten haben ihn tief beeindruckt. Die Schönheit der Landschaft in der südlichen Umgebung von Paris faszinierte ihn. Dort entdeckte er mit seinen Studienkollegen einen großen Wald. Dieser Wald erstreckte sich über zehn Kilometer. Der feine Nebel lag oft über den Wiesen, die im Wald eingebettet waren. Mit der Sonne veränderte sich der Nebel ständig. Er besuchte gern die Gegend, um der Natur näher zu sein. Manchmal las er dort

⁵¹ Cai Yuanpei: Meixue wenxuan (Ausgewählte ästhetische Schriften), Beijing 1983, S. 9-10.
蔡元培: 美学文选, 北京 1983, 9-10 頁.

⁵² Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 326.

Bücher, und wanderte auch häufig mit seinen Freunden. Es war für ihn eine kurze aber unvergessliche Zeit.

Nach einjähriger Sprachausbildung fing er im Frühling 1921 an, in der „Ecole Nationale des Beaux-Arts de Dijon“ in Dijon zu studieren. Ein halbes Jahr später hat er die Schule gewechselt. Der Schulrektor Yencesse von der „Ecole Nationale des Beaux-Arts de Dijon“ hatte ihm vorgeschlagen, an der Schule „Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts“ in Paris, im Atelier des Malers Professor Cormon zu studieren⁵³.

Am Anfang wollte er die „wissenschaftliche“, „naturalistische“ Kunst in Europa erlernen, um die Natur und die Gegenstände präzise darzustellen. Er liebte die feine Zeichnung, die er in seiner Jugend nicht erlernt hatte. Mit vollem Ernst lernte er die naturgetreue Darstellungsweise und die verschiedenen Maltechniken, die für sein Studium wichtig waren. Er hat aber langsam gemerkt, dass im Kunst- und Literatenkreis Paris eine Atmosphäre herrschte – der scharfen Kritik gegen Naturnachahmung und Verspottung der „photographischen“ Darstellungsweise in der Kunst. Auch der Impressionismus, der im akademischen Lehrraum seine Stelle hatte, fand eine rebellische Stimmung im Kunstkreis. Lin Fengmian hatte Interesse für Literatur und Poesie. In den Gedichten von Baudelaire, Valéry, Verlaine, Mallarmé u. a. fand er eine Stimmung, die seiner chinesischen Erfahrung fremd war. Durch die Literatur von Dumas Père, Maupassant, Descartes, Dumas Fils u. a. hat er eine realistische Vorstellung über das Leben der Franzosen gewonnen. Langsam hat er die Gedichte Baudelaire's und die Lebensart der Dekadenz in Paris verstanden. Mit Leidenschaft versank er in die Literatur und Philosophie von Goethe, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, Marx, usw. Er wurde von ihrem geistigen und künstlerischen Schaffensdrang, ihrer Weisheit und dem Sozial- und Revolutionsbewusstsein tief berührt⁵⁴. Er spürte in den unterschiedlichen Kunstrichtungen der modernen Kunst, dass die Europäer nach dem ersten Weltkrieg in eine innere Unruhe geraten waren.

Die moderne Kunst Europas ist eine Explosion der unterschiedlichen Stilrichtungen, die die Empfindungen der Menschen über die unruhige Welt reflektieren. Die Künstler glaubten, dass sie durch ihre Kunst die Welt und das Leben der Menschen beeinflussen können. Sie versuchten, ihren Geist und ihre Seele in ihren Kunstwerken zu offenbaren. Die unkonventionelle Haltung und ihre Kreativität, ihre Liebe und Glauben an die Kunst, ihr rebellischer Geist und ihre Leidenschaft gegen alle gesellschaftlichen und moralischen Orthodoxien waren für Lin Fengmian eine geistige und künstlerische Orientierung.

Die neuen Kunstrichtungen Europas in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts, die die

⁵³ Ibid., S. 20.

⁵⁴ Ibid., S. 23-24.

Sehnsucht nach Ursprung und Primitivität ausdrücken, zeigen die seelischen und moralischen Konflikte der westlichen Gesellschaft. Die Neigung zu dem Exotischen, die Leidenschaft nach dem „Reinen“, dem „Naiven“ und dem „Unverbildeten“, repräsentieren die innere Ambivalenz der modernen Künstler. Dieser Seelenzustand verstärkt die idealistische Sehnsucht nach menschlichem und gesellschaftlichem „Ursprung“, nach der „Reinheit“ der Natur und der „Unschuld“ des Menschen⁵⁵. Dieser ambivalente Seelenzustand drückte sich z. B. in den Gedichten Baudelaires „Blumen des Bösen“ aus. Die Gedichte dieser Generation wurden von den chinesischen Avantgardisten geliebt und hatten auf die verschiedenartigen Entwicklungen der chinesischen Dichtung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Einfluss⁵⁶.

Lin Fengmian stand zwischen der alten chinesischen Kulturtradition und der westlichen Moderne. Er wollte die europäische moderne Kunst kennen lernen. Nun schien ihm alles nicht so einfach. Die dekadente Atmosphäre und die zynische Haltung in Kunstkreisen von Paris erschienen ihm von seinen ursprünglichen Bildungsvorstellungen weit entfernt. Er fühlte sich hilflos. Er war wie im Nebel und nicht klar, wohin er gehen oder wozu er gehören sollte.

40 Jahre später, im Jahr 1963 hat er sich an die Situation dieser Zeit erinnert. In einem Artikel schrieb er, dass der Rektor Yencesse von der „Ecole Nationale des Beaux – Arts de Dijon“ für seinen künstlerischen Werdegang in Paris eine entscheidende Rolle spielte⁵⁷. Eines Tages hat der Rektor ihn in Paris besucht. Lin Fengmian klagte, dass er im Studium wenig Erfolg hat und dass er darüber besorgt und traurig ist. Der Rektor riet ihm, in die ostasiatischen Museen zu gehen und dort von den Kunstschatzen zu lernen. Er meinte, dass die chinesische Kunst eine eigene hervorragende Tradition hat. Er bat Lin Fengmian, dass er die chinesischen traditionellen Künste umfangreich lernen solle, nicht nur die Malerei, sondern auch die Darstellungen in Skulpturen, Porzellanen, Druckkunst, Kunsthandwerken, usw. Er fügte hinzu, dass sich ein großer Künstler mit einer „Biene“ vergleichen solle, die alles lernen müsse, um den „besten Honig“ zu produzieren⁵⁸. Der Rat des Rektors Yencesse war für ihn eine „Offenbarung“. Er fühlte sich plötzlich wie von Licht durchgestrahlt. Das hat ihn mit großer Freude erfüllt. Er sah sich ursprünglich als ein chinesischer „Revolutionär“, der die westliche Kunst als Waffe nutzen würde, um gegen die alte chinesische Kulturtradition zu kämpfen. Er empfand früher wie manche junge chinesische Studenten, die die alten Traditionen Chinas als

⁵⁵ Gombrich, E. H.: Die Geschichte der Kunst, Phaidon 1996, S. 589.

⁵⁶ Sun Yushi: Zhongguo xiandai zhuyi shichao shilun (Über die Geschichte modernistischer Strömungen in der chinesischen Dichtung), Beijing 1999, S. 47-48.
孫玉石: 中國現代主義詩潮史論, 北京 1999, 47-48 頁.

⁵⁷ Lin Feng Mian: Huiyi yu huainian (Erinnern und Andenken), in: Xinmin wanbao 1963-2-17.
林凤眠: 回忆与怀念, 見: 新民晚报, 1963年2月17日.

⁵⁸ Ibid.

Hindernis der Modernisierung verdächtigten. Die Vernichtung oder eine gründliche Änderung der chinesischen Kunst und Kultur wurde damals wie später von manchen radikalen Revolutionären als eine Notwendigkeit angesehen. Nun hatte Lin Fengmian durch den französischen Rektor eine ganz andere Perspektive bekommen. Er hat gelernt, mit Liebe, Bewunderung und Respekt die alten Kulturschätze zu betrachten und zu begreifen. Alle Kulturvorfahren sollen so hoch geachtet werden wie die fortschrittlichen und kreativen Kulturzeitgenossen, denn alles Neue ist auf der Basis des Alten aufgebaut. Dieser Gedanke entspricht auch der alten chinesischen Lehre, die er von seinem Großvater gelernt hatte. Jetzt hat er in Paris, über Rektor Yencesse diese Weisheit wieder gefunden. Es war für ihn ein Wendepunkt. Er gewann einen neuen Horizont.

Mit großer Entschlossenheit saß Lin Fengmian nun jeden Tag im Ostasiatischen Museum, um die Originale zu studieren. Er hat entdeckt, dass er die volkstümlichen Künste besonders liebt. Er sah in den Kunstwerken die Kulturwurzeln der Menschheit und das Streben der Menschen nach Schönheit. Er hat verstanden, dass die Entdeckung des „Ursprünglichen“ durch die modernen Künstler eine Suche nach Inspiration und Bereicherung ist. Die Kunst- und Kulturentwicklung ist ein Prozeß einer unaufhörlichen „Entdeckung“ von altem und neuem, von eigener und fremder Kunst und Kultur. Sie ist eine ewige Inspiration der gegenseitigen Einflüsse. Kunst spielt also immer eine Pionierrolle in der geistigen Kommunikation der Menschheit.

In den unterschiedlichen modernen Kunstrichtungen und ihren Entwicklungen hat Lin Fengmian mit großem Interesse geforscht. Ihm gefällt insbesondere der Symbolismus, der Expressionismus und der Fauvismus, der Kubismus und die Abstrakte Kunst. Das Ziel seines künstlerischen Strebens wurde immer klarer: Durch die Mischung der Darstellungsweise von Ost und West einen neuen Kunststil zu schaffen, der die chinesische Kunsttradition und die westliche moderne Kunst verbindet und die Gedanken und Gefühle der Chinesen und seine eigene Empfindung ausdrückt.

Die künstlerische Neigung Lin Fengmian's für symbolische Darstellung war kein Zufall. Es ist eine Kulturtradition in der chinesischen Literatursprache und Kunst, Sinn und seine Deutung in einem Schriftzeichen oder in einer bildlichen Darstellung auszudrücken. Der Symbolismus entstand in Europa in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts in Frankreich als Opponent gegen Realismus und Impressionismus. Der Symbolismus war nicht nur in der Literatur und Dichtung, sondern auch in der Malerei und in verschiedenen Kunstgattungen verbreitet. Das künstlerische Interesse des Malers und Professors Cormon war, als Lin Fengmian sein Schüler war, dem romantischen Symbolismus zugewandt. Sein Stil übte Einfluss auf seinen Schüler aus⁵⁹. Der Mitbewohner Lin Fengmians hieß Li Jinfa 李金發 (1900 – 1987). Er war einer der

⁵⁹ Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 20.

frühesten Avantgardisten in der chinesischen modernen Dichtung. Fast intuitiv neigte Li Jinfa zur Kunstrichtung der Romantik und des Symbolismus. Unter der Inspiration der französischen Lyrik hat er eine Reihe Gedichte in moderner chinesischer Literatursprache geschaffen⁶⁰. Der Erfolg von Li Jinfa in der chinesischen Dichtung verstärkte den Schaffensdrang Lin Fengmians und ermutigte ihn, einen neuen Weg in der chinesischen Malerei zu suchen.

2. 2. 2 In Berlin (1923 – 1924)

Vom Frühling 1923 bis Anfang 1924 war er für einen Studienaufenthalt mit seinen Studienfreunden in Berlin. Deutschland hatte eine ungeheuere Anziehungskraft für die damaligen chinesischen Intellektuellen. Berlin wurde wie Paris als ein großes Kunst- und Kulturzentrum angesehen. Die deutschen Philosophen, Dichter, Literaten und ihre Werke wurden in dieser Zeit langsam in chinesischen Kulturkreisen bekannt. Für die modernen Kunstrichtungen und ihre Entwicklung in Deutschland hat Lin Fengmian Interesse, sie waren das Hauptziel seines Studienaufenthalts in Berlin. Er wohnte mit Li Jinfa zusammen im Haus eines pensionierten Offiziers in Berlin.

Berlin war nach dem ersten Weltkrieg in einer schwierigen Situation, wirtschaftlich depressiv und politisch chaotisch. Die Währungsabwertung hatte Berlin zu einem sogenannten „Reiseparadies“ gemacht. Das Leben in Berlin war für Lin Fengmian und seine Studienfreunde leicht und billig. Sie reisten zusammen fast überall hin. Sie besuchten jeden Tag Kinos, Konzerte, Theater, Opernhäuser, usw. Die Kulturatmosphäre in Berlin hat ihnen gefallen. Die meiste Zeit verbrachte Lin Fengmian in Museen. Den tiefsten Eindruck und seine Schaffensimpulse hat er durch den Expressionismus bekommen. In Berlin hatte er viel Freizeit. Sie erlaubte ihm auch, Kunstwerke zu schaffen. In Berlin hat er seine erste Schaffensperiode begonnen. Der Einfluss des Expressionismus ist in seinen früheren Bildern klar zu erkennen.

Anfang des 20. Jahrhunderts tauchte der Begriff des Expressionismus in der bildenden Kunst zuerst in Frankreich auf. Doch haben die im Namen „Expressionisme“ ausgestellten Bilder und die früher mit diesem Namen belegten Künstler wenig damit zu tun, was man später zur expressionistischen Malerei rechnete. Die französischen „Expressionisten“ nannten sich selbst „Les Fauves“ und wurden in Deutschland auch als „Die Wilden“ bekannt. Im deutschsprachigen Raum tauchte der Begriff zuerst im Vorwort zum Katalog einer Ausstellung in Berlin 1911 auf, in dem dieser Begriff zur

⁶⁰ Sun Yushi 孫玉石: Beijing 1999, S. 44-64, 77-122.

Etikettierung einiger Werke von jüngeren französischen Malern verwandt wurde⁶¹. Der Expressionismus als neuer Kunstbegriff verbreitete sich zuerst rasch bei den Kritikern und Theoretikern zur Charakterisierung jener bildenden Künstler, die als anti-impressionistisch auftraten. Als Avantgarde von gestern war der Impressionismus nun zu „Akademismus“ und auch konservativ geworden. Aus Revolutionären von gestern wurden etablierte Auftragskünstler, die sich in ihrer künstlerischen Aussage auf inzwischen tradierte Werte festlegten, oder Kunsterzieher und Akademieprofessoren wurden. An eigene, früh erfahrene Kritik und Widerstände erinnerten sie sich nicht mehr, dagegen traten sie nun mit ähnlichem Unverständnis den jungen, aufsässigen Kunststudenten und ihrer traditionsfeindlichen Kunst entgegen. Mangelnde Innovation und Bereitschaft zu Veränderungen führte zu Unzufriedenheit und Gegenreaktion der jüngeren Künstler. Das Wort „Expressionismus“ wurde als Kennzeichen der Gegenposition zum „Impressionismus“ gebraucht.

Die Entstehung des europäischen Expressionismus war einerseits eine rebellische Geste gegen den künstlerischen konservativen „Akademismus“, andererseits reflektierte er die Seelenkrise der Menschen, die durch die Künstler in ihren Kunstwerken zum Ausdruck kam. Er ist eine Signatur dieser Epoche, „ein komplexes Spannungsfeld einer tiefgreifenden, vielfach bedingten Strukturkrise des modernen Subjekts und Erneuerungsvorstellungen“, von „Ich-Dissoziation“ und Aufbruchstimmung⁶².

In einer Illustrierten im Jahr 1925 wurde die Situation der Ratlosigkeit des Menschen in Europa konkret geschildert:

„Welch ein Trommelfeuer von bisher ungeahnten Ungeheuerlichkeiten prasselt seit einem Jahrzehnt auf unsere Nerven nieder! Trotz sicherlich erhöhter Reizbarkeit sind durch diese täglichen Sensationen unsere Nerven trainiert und abgehärtet wie die Muskulatur eines Boxers gegen die schärfsten Schläge. (...) Man male sich zum Vergleich nur aus, wie ein Zeitgenosse Goethes oder ein Mensch des Biedermeier seinen Tag in Stille verbrachte, und durch welche Mengen von Lärm, Erregungen, Anregungen heute jeder Durchschnittsmensch täglich sich durchzukämpfen hat, mit der Hin- und Rückfahrt zur Arbeitsstätte, mit dem gefährlichen Tumult der von Verkehrsmitteln wimmelnden Straßen, mit Telephon, Lichtreklame, tausendfachen Geräuschen und Aufmerksamkeitsablenkungen. Wer heute zwischen dreißig und vierzig Jahre alt ist, hat noch gesehen, wie die ersten elektrischen Bahnen zu fahren begannen, hat die ersten Autos erblickt, hat die jahrtausendlang für unmöglich gehaltene Eroberung der Luft in rascher Folge mitgemacht, hat die sich rapid übersteigenden Schnelligkeitsrekorde all dieser Entfernungsüberwinder, Eisenbahnen, Riesendampfer, Luftschiffe, Aeroplane miterlebt. ... Wie ungeheuer hat sich der Bewusstseinskreis jedes einzelnen erweitert durch die Erschließung der Erdoberfläche und die neuen

⁶¹ Vietta, Silvio / Kemper: Hans- Georg: Expressionismus, München 1997, S. 13.

⁶² Ibid., München 1997, S. 18-19.

Mitteilungsmöglichkeiten: Schnellpresse, Kino, Radio, Grammophon, Funktelegraphie. Stimmen längst Verstorbener erklingen; Länder, die wir kaum dem Namen nach kennen, rauschen an uns vorbei, als ob wir selbst sie durchschweiften. ... Der Krieg begann sich über Erde, Luft und Wasser zu verbreiten, mit Vernichtungsmöglichkeiten, die die Phantasie auch der exzentrischsten Dichter zu ersinnen nicht imstande gewesen war. Unsere Heeren überfluteten Europa; Dutzende von Millionen Menschen hungerten jahrelang; aus Siegesbewusstsein stürzten wir in Niederlage und Revolution; Kaiser, Könige und Fürsten wurden dutzendweise entthront. Wer soll noch durch Menschenunglück erschüttert werden, der erlebte, dass vier Millionen Menschen durch Menschenhand im Krieg umgebracht wurden? Die Länder erbebten von Attentaten und Revolten; politische und soziale Ideen, von denen unsere Großeltern noch nichts ahnten, wuchsen über die Menschheit und veränderten das Antlitz der Völker und der Erde. Das Geld, einziger Maßstab realen Besitzes, verlor seinen Wert und eroberte ihn wieder. Staatengebilde brachen zusammen; Konferenzen versuchten vergeblich der Welt eine Neuordnung zu geben. Die uralteste Monarchie der Erde, China, ward Republik . . . und Maschinen, Maschinen erobern unsere Planetenkruste. Zusammengeballt in zwei Jahrzehnte erlebten wir mehr als zwei Jahrtausende vor uns. Was haben wir noch zu erwarten, zu erleben? Vermögen wir uns noch zu wundern?“⁶³

Nach dem ersten Weltkrieg war die politische Lage der Weimarer Republik zwiespältig. Der Kampf zwischen Linken und Rechten, zwischen unterschiedlichen Meinungen der politischen Richtlinien durch die Vergeltungspolitik der Siegermächte und der weltweiten Wirtschaftskrise verursachten innere Unsicherheit und Angst der Menschen. Das instabile, innerlich verzerrte Gefühl, das durch die Expressionisten zum Ausdruck kam, zeigte die Symptome der Seelenkrise:

„Es gab kaum einen Lebensbereich, den die durch den Krieg von allen Illusionen befreite junge Generation nicht radikal verändern wollte. Die Schrecken des Krieges waren für die Bewusstseinsbildung der künstlerischen Avantgarde das entscheidende Erlebnis.“⁶⁴

Es war der Zeitpunkt, in dem alle neuen Kunstrichtungen entstanden:

„Nie zuvor gab es soviel künstlerische Freiheit, einen so unglaublichen Innovationsgeist, soviel utopischen Optimismus und soviel kritische Aggressivität wie in der ‚Weimarer Kultur‘ ... Nie zuvor aber auch war die Kluft zwischen den beharrenden Kräften der Tradition und dem herausfordernden Charakter der Moderne so gewaltig wie in der ‚Weimarer Kultur‘.“⁶⁵

⁶³ Ibid., München 1997, S. 11-13.

⁶⁴ Steingraber, Erich (Hg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, München 1979, S. 9.

⁶⁵ Ibid.

Es war kein Wunder, dass die chinesischen Intellektuellen von dem Expressionismus beeindruckt waren. Ähnliche revolutionäre Impulse hatten die Chinesen auch, obwohl sie einen ganz anderen historischen Hintergrund hatten. Die „künstlerische Freiheit“, der „Innovationsgeist“, der „utopische Optimismus“ und die „kritische Aggressivität“ bezeichneten zutreffend den Seelenzustand der damaligen chinesischen Intellektuellen, wie in China „nie zuvor“. Ein idealistisches Menschenbild und eine anarchistische und revolutionäre Gesinnung, der Wunsch nach einer neuen Gesellschaftsordnung und die Forderung nach einem sozial- politisch und kulturellen Reformprogramm war im Geist der Intellektuellen sowohl bei den Chinesen als auch bei den Deutschen vorhanden. Der berühmte chinesische Dichter, Schriftsteller und Gelehrter Guo Moruo 郭沫若 (1892 – 1978) hat damals in einem Artikel die Entwicklung des Expressionismus in Deutschland beschrieben. Er meinte, die Expressionisten behaupteten zwar „von innen nach außen“ die Welt kreativ darzustellen, jedoch sind sie noch nicht so weit, ihr ganzes Programm zu erklären. „Die moderne Kunst befindet sich noch in einer chaotischen Zeit, ... die Richtung ist aber nicht falsch“. Er fügte optimistisch hinzu: Wenn der Expressionismus sich in der Zukunft weiter entwickelt und sich von dem Geist des Dionysos zu dem Geist Apollos erhebt, würde dann ein weltweites goldenes Zeitalter der Kunst entstehen⁶⁶.

Über den Expressionismus analysierte der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts:

„Der Expressionismus ist wie der später entstandene Surrealismus eine Absage an die ‚Logik‘, an die Intellekt – Welt des technischen Szientismus. ‚Der Geist als Widersacher der Seele‘ – das ist eine typisch expressionistische Devise. Seine Absage ist leidenschaftlich. Zum Unterschied gegen den Surrealismus gründet der Expressionismus im Kern auf einem Ethos. Sein Drang zum Ur-Reinen, der zugleich ein Drang zum Ur-Einen ist, geht zu den Ursprüngen, zu den Müttern, in ein Reich, wo Geist und Seele und Sinne noch ineinander brauen, in das Ahnungsvolle. Aber was diese Ursprünge seien, bleibt im Dunkeln; er hofft im Suchen zu finden. Er sucht das Ursprüngliche im ‚Entwurf‘, den keine Reflexion gestört hat und der ihm deshalb wertvoller ist als die Vollendung. Er sucht es im ‚Primitiven‘ aller Art, das ihm hohe Werte umschließt, und nimmt dabei das Ungeschickte, ja das Rohe und Brutale im Kauf, sofern es ihm nur ‚ursprünglich‘ erscheint. Er glaubt das Ursprüngliche zu finden bei den Naturvölkern und im Archaischen aller Kulturen, in der Kunst der Ungeübten, der Kinder und der Geisteskranken. Zum Ursprung führt auch das Reich der Tiere, wenn man es sozusagen mit den Augen des Tieres selbst erschaut; Ursprung ist im uralten Mythos, in Traum, Vision und Apokalypse, zuletzt in jenem gebärenden Chaos, aus dem noch alles werden kann. Dies alles muss in der Tiefe des Menschen, des Künstlers, noch gegenwärtig sein, wenn man es zu finden weiß. Den erstorbenen Menschen der Bewusstheit und des Verstandes betrachtet er mit tiefem Misstrauen: Er

⁶⁶ Guo Moruo: Wenyi lunji (Gesammelte Schriften über Kunst und Literatur), Xinghua shuju 1925, S. 75.
郭沫若: 文艺论集, 兴华书局 1925, 75 頁.

hat die Harmonie der Welt gestört, er ist hassenswert und häßlich.“⁶⁷

Die Expressionisten drückten ihre Sehnsüchte durch ihr Kunstschaffen aus, dem Wunsch nach seelischer Geborgenheit, nach einer ungestörten, sauberen, ruhigen Welt voller Wärme und Unschuld. Sie sind jung und haben doch schon einen Weltkrieg erlebt. Sie haben vielleicht eine Vorahnung der weiteren Weltkatastrophe. Sie haben Angst vor sich selbst und einer unklaren Zukunft. Sie glaubten, dass sie durch ihre Arbeit die chaotische und verdorbene Welt heilen können. Sie versuchten, durch Darstellung von Mythen und Symbolen das religiöse, und das transzendente Gefühl der Sterblichen zu erwecken.

Im Vergleich zu den europäischen Expressionisten haben die damaligen chinesischen Revolutionäre zwar ähnliche Leidenschaften und Sehnsüchte, doch haben sie ein klares und festgelegtes Ziel. Sie sind voller Zuversicht, es zu erreichen. Sie wollen China modernisieren, dazu haben sie westliche Vorbilder. Sie wollen aber das Negative des Modernisierungsprozesses vermeiden, aber wie? Manche von ihnen sind sogar fanatisch, sie wollen alle alten Kulturtraditionen abschaffen und einen neuen gesellschaftlichen Ethos aufbauen, aber welchen? Die meisten von ihnen sind optimistisch und idealistisch. Sie sind bereit, für eine bessere Zukunft Chinas hart zu kämpfen oder sich sogar zu opfern. Sie sind zugleich von ihrem Optimismus geblendet. Gab es vielleicht jemanden, der die lauernde Gefahr in die Zukunft durch solchen Seelenzustand vieler Intellektuellen vorher geahnt hat? Aber ohne solchen Optimismus hätten sie es vielleicht nicht geschafft, in Blut und Tränen, mit Geduld und Ausdauer, trotz aller Fehler und Mißverständnisse immer weiter nach ihrer Zukunftsvision zu streben.

Es gab scharfe Kritik gegen den Expressionismus: Er führe zu einer geistigen Tendenz der Selbstverherrlichung von dem Streben nach primitiver Naivität, um „näher dem Herzen der Schöpfung“ (Paul Klee, 1879 – 1940) zu sein:

„Das Kunstwerk ist nicht mehr Dienst an der Sache, Dienst am Menschen, sondern ist Selbstzweck geworden, es ist nicht mehr Diener, sondern Herr. Es erlaube auch keine Kritik, seit es Schöpfung eines gottgleichen Schöpfers ist. Weil er weiß, dass nur der Naive nahe am Herzen der Schöpfung lebt, wird er selbst naiv; seine Schöpfung wird zur bewussten Naivität. Aber damit ist sie nicht mehr naiv, sondern schlägt in ihr Gegenteil um: In höchstes Raffinement.“⁶⁸

Der Versuch, zu den Ursprüngen durch das Opfer der Vernunft und des Geistes zurückzukehren, und Religion und Mythos in der Kunst wiederherzustellen, ist von

⁶⁷ Sedlmayr, Hans: Die Revolution der modernen Kunst, Köln 1985, S. 112-113.

⁶⁸ Sedlmayr, Hans: S. 115. Zitat aus: Conrad, K.: Der zweite Sündenfall, in: Annales Universitatis Saraviensis, Heft 1-2, 1953.

Anfang an aussichtslos, so urteilte der Kunsthistoriker Sedlmayr. Aber er findet, dass die Expressionisten mit Leidenschaft und Begeisterung in der Kunst, im tüchtigen Versuch aus der Sicht der menschlichen Geistesentwicklung immerhin „etwas Heroisches“ haben, und noch in ihrem Scheitern „oft eine gewisse Größe“ ist⁶⁹.

Während die Expressionisten mit innerer Skepsis und rebellischer Haltung gegenüber allem Bestehenden antreten, und sich nach einer Traumwelt sehnen, kämpfen die chinesischen Revolutionäre mit ähnlicher rebellischer Haltung gegenüber allen alten Kulturtraditionen und streben enthusiastisch nach einer zukünftigen Traumwelt.

In China gab es verschiedene Religionen und Ideologien. Anders als die europäischen Expressionisten haben die chinesischen Revolutionäre keine Hoffnung in Mythen oder in irgendeiner Religion für die Zukunft gesehen. Sie wollten die Aufmerksamkeit der Chinesen von ihrer religiösen und transzendentalen Welt, also von ihrer alten „Traumwelt“ in die Realität ziehen. Sie wollen die Chinesen zum Erwachen bringen, denn ohne aufgeklärte Chinesen ist eine Zukunft der Modernisierung undenkbar. „Ästhetische Bildung ersetzt Religion!“ Das war eine revolutionäre Idee in der „Neuen Kulturbewegung“. Diese Idee stammt vom damaligen Bildungsminister Cai Yuanpei 蔡元培 (1868 – 1940). Er hat im Jahr 1917 einen Aufsatz „Über die ästhetische Erziehung als Ersatz der Religion“ geschrieben und in der Zeitschrift „Neue Jugend“ veröffentlicht⁷⁰. In seiner Zukunftsperspektive entstand ein neues Bildungsprogramm. Er versuchte, es in der ganzen Republik durchzusetzen. Der idealistische Bildungsplan und die Durchsetzungskraft Cai Yuanpei's haben den Aufbau eines künstlerischen, sogar eines allgemeinen Bildungssystems stark beeinflusst⁷¹. Seine Vorstellungen über die zukünftige Land- und Städtebauplanung, über die Bildung einer kreativen Zivilgesellschaft durch Wissenschaft und Kunst, durch ästhetische Erziehung in den Schulen und in der Gesellschaft haben einen ständigen Einfluss auf die nachkommenden Generationen⁷².

In der Realisierung des Kunststrebens und der Rebellion gegen alles Bestehende schrieb ein Expressionist, der Hauptvertreter der „Brücke“ Ernst Ludwig Kirchner

⁶⁹ Ibid., S. 114.

⁷⁰ Cai Yuanpei: Meixue wenxuan (Ausgewählte ästhetische Schriften), Beijing 1983.

蔡元培: 美学文选, 北京 1983.

Auch in: Lang Shaojun; Shui Tianzhong 朗少君; 水天中 (Hg.): Shanghai 1999, S. 15-20.

⁷¹ He Hua: Lun Cai Yuanpei meixue meiyu sixiang de zhexue shehui jichu (Über die Philosophische und die gesellschaftliche Grundlage der ästhetischen Gedanken und der Ideen ästhetischer Erziehung von Cai Yuanpei). In: Ausgewählte philosophische Schriften, Henan, 1985, S. 143.

何華: 论蔡元培美学美育思想的哲学社会基础. 见: 哲学文选, 河南 1984, 143 页.

⁷² Ibid. S. 155-156.

(1880 – 1938) im Jahr 1912: „Kämpfen für eine menschliche Kultur, die der Boden einer wirklichen Kunst ist“⁷³. Auf der „guten Erde“, so meinte der Expressionist und Architekt Bruno Taut, sollten die Menschen in Frieden leben und sich andere Ziele erwählen, als sie staatlichem Nationalismus und kapitalistischem Profitdenken zu überliefern⁷⁴. Im Kunstschaffen der Expressionisten drückten sie ihr neues Lebensgefühl aus, ohne jede Rücksicht auf irgendeine „Regel“. Sie wollten ihre künstlerische „Persönlichkeit“, das freie schöpferische „Ich“ betonen, möchten aber nicht unbedingt neue Stilprinzipien entwickeln. Dieser revolutionäre Geist, der Versuch einer neuen Orientierung zu der Welt, wie sie ist, verbreitete sich im Kunstbereich nicht nur in der Malerei, Graphik, Plastik, Architektur, er wurde auch auf die Literatur übertragen. Für die expressionistischen Maler sollte Kunst das Geistige, das Primäre, die Natur das Sekundäre sein. Sie wollten neue Bezirke des Seelischen mit neuen Mitteln gestalten. Sie glaubten, dass sich das Seelische nur durch den Verzicht auf die sachgetreue Wiedergabe des Gegenständlichen in Form und Farbe entwickeln kann. Sie wollten so malen, wie es ihnen ihr Gefühl eingab. Emotion und Idee sind alles. Gegenüber der offenen Bildform des Impressionismus suchten sie Geschlossenheit und Verfestigung. Durch starken Pinselduktus der Linie in Binnenzeichnung und Umriss wurde die Ausdruckskraft verstärkt. Es wurde versucht, durch Verzicht auf impressionistische Brechung und Differenzierung zugunsten reiner, ungebrochener Farben in großen Flächen, das Elementare in Farbwirkungen zurückzugewinnen. Um die Gesamtwirkung des Bildes zu verstärken, beobachteten sie die emotionalen Eigenschaften der Farben und praktizierten diese Erkenntnisse in ihrem Kunstschaffen. Unter Expressionisten gab es verschiedene Künstlervereinigungen, die einerseits gemeinsame Ziele verfolgten, andererseits ihre eigenen Ausdrucksformen fanden.

Nach Untersuchung verschiedener Kunstrichtungen in der westlichen modernen Kunst gewann Lin Fengmian die Einsicht: Das Erforschen der „reinen Kunst“ und die Behauptung der „autonomen Kunst“ ist eine soziale „Mission“ der modernen Künstler. Sie wollen das Leben des Alltäglichen und die Welt, die auf den Sehgewohnheiten der Menschen basiert, ändern und umwandeln. Utopie ist immer eine Flucht oder eine Rebellion gegen die Realität. Das Wesen der avantgardistischen Kunst ist die Ablehnung alles Existierenden, um neue Sichtweisen zu gewinnen. Kunst hat als Ausdruck des Zeitgeistes und des Seelenzustandes der Menschen seine Wirkungskraft nie verloren, sowohl für das Individuum als auch für die Gesellschaft⁷⁵. Die positive

⁷³ Kirchner, Ernst Ludwig: Die Chronik der Brücke, Berlin 1912. In: Manifeste Manifeste 1905-1933, Dresden 1965. S. 46.

⁷⁴ Steingraber, Erich (Hg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, München 1979, S. 21.

⁷⁵ Lin Fengmian: Zhi quanguo yishujie shu (Schreiben an die Kunstfreunde Chinas). In: Lang Shaojun; Shui Tianzhong (Hg.): Ausgewählte Schriften des 20. Jahrhunderts über chinesische bildende Kunst, Band 1, Shanghai 1999, S. 155-158.

林凤眠: 致全国艺术界书, 世界书局 1928. 見:

郎绍君; 水天中 (彙編): 二十世纪中国美术文选, 上卷, 上海 1999, 155-158 页.

Bewertung für die moderne Kunst gab ihm Antrieb, sich in die Richtung der modernen Kunst zu entwickeln. Er ist sich mit den Expressionisten einig: Für Künstler ist Kunst ein Mittel, um Geist, Emotion und Idee auszudrücken. Aus diesem Grund soll und darf es keine festen Regeln für die Kunst geben, die die Ausdruckskraft beschränken. Kunst muss immer Pionier sein, neue Wege zu finden, und mit neuen Ideen die Entwicklung des menschlichen Geistes voran zu treiben. Mit solcher Überzeugung hat er lebenslang mit seiner Malerei versucht, neue Ausdrucksformen zu finden.

Das Leben in Berlin war für seinen künstlerischen Werdegang entscheidend. Nicht nur durch den Einfluss des künstlerisch blühenden Zeitalters auf ihn, in dem die zahlreichen Kunstrichtungen eine bunte Kunstlandschaft in Europa bildeten. Wichtig für sein Leben war auch, dass er in Berlin seine erste Frau Elise von Roda⁷⁶ getroffen hat. Sie haben gegen den Rat ihrer Umgebung im Jahr 1924 in Paris geheiratet.

Elise von Roda absolvierte ein Studium der Chemie an der Universität Berlin. Sie war musikalisch sehr begabt und konnte gut Klavier spielen. Lin Fengmian lernte die westliche Musik durch sie kennen. Die westliche klassische Musik spielte seitdem eine wichtige Rolle in seinem Leben, sie begleitete ihn oft beim Kunstschaffen, verstärkte seine Leidenschaft und Einbildungskraft beim Malen. Die Besuche von Konzerten und Theater in Berlin mit seiner Frau waren für ihn nicht nur Genuss, sondern ein künstlerischer Lernprozess, eine geistige Bereicherung und Inspiration. Als Maler versuchte er nun durch Form und Linie, Licht und Schatten, durch Farbkompositionen musikalische und sogar dramatische Effekte auf die Bildfläche zu bannen. In seinen späteren Theater- Szenendarstellungen schafft er in der zweidimensionalen Bildfläche eine Atmosphäre, dass man durch die Bewegung der Figuren den Rhythmus und die Klänge der Opernmusik spüren kann. Seine Bühnendarstellung weckt die Assoziation in dem Betrachter, nicht nur die Szenen zu „sehen“, sondern auch die Opernmusik zu erinnern. Der Stil seiner Malerei ist mit seiner musikalischen Neigung und seinen ständig neuen Formversuchen untrennbar verbunden. In seiner Malerei schafft er es, einen Phantasieraum für den Betrachter zu eröffnen.

Im Jahr 1911 schrieb der Wiener Komponist Arnold Schönberg an den Maler Wassily Kandinsky: „... die Kunst gehört aber dem ‚Unbewussten‘. Man soll ‚sich‘ ausdrücken! Sich ‚unmittelbar‘ ausdrücken! Nicht aber seinen Geschmack, seine Erziehung oder seinen Verstand, sein Wissen, sein Können.“⁷⁷ Die Kunst nach Meinung von Arnold Schönberg gehört dem „Unbewussten“. Man soll sich deshalb „unmittelbar“ ausdrücken. Jedoch gibt es eine gemeinsame Basis, die eine Gesamtheit

⁷⁶ Genealogisches Handbuch des Adels; Adlige Häuser, B. Band 1. Verlag von C.A. Starke, Glücksburg / Ostsee.

⁷⁷ Kandinsky, Wassily: Bilder 1908 bis 1914, Farben – Klänge, Schönberg, Konzerte und Dokumentation, Zürich 1998, S. 44.

des Geschmacks, der Erziehung oder des Verstandes, des Wissens und des Könnens ist. Ohne diese Gesamtheit wird es aber kein „Unbewusstes“ geben. Der Künstler schöpft aus einer Quelle, die er in sich trägt.

In den Jahren 1923 bis 1925, bevor Lin Fengmian von Europa nach China zurückkehrte, entstanden zahlreiche Kunstwerke. Berlin war die erste Station seines Kunstschaffens. Er lernte und nutzte die expressionistische bzw. fauvistische Darstellungsweise. Der stürmische, leidenschaftliche und ungezügelter Malstil der Expressionisten faszinierten ihn. Eine innere Energie hatte er in den Expressionisten gefunden. Er suchte gern in der westlichen Literatur und Dichtung Bildmotive. Seine Werke in dieser Zeit zeigen eine persönliche Neigung zur romantischen und symbolistischen Darstellung mit expressionistischer Ausdrucksweise.

2. 2. 3 Kunstaussstellung in Frankreich

Anfang 1924 hat Lin Fengmian mit seinen chinesischen Studienkollegen einen Künstlerverband „Phoebus“ (griechisch „Apollo“) gegründet. Im Februar bildeten sie mit dem kunsthandwerklichen Verband zusammen das „Vorbereitungskomitee der chinesischen Ausstellung von alten und modernen Künsten“⁷⁸. Der Bildungsminister Cai Yuanpei weilte gerade zu diesem Zeitpunkt in Straßburg. Er hat als Ehrenvorsitzender des Vorbereitungskomitees ein Vorwort für den Ausstellungskatalog geschrieben, in dem schrieb er:

„Es ist eine innere Notwendigkeit, dass die chinesischen und die westlichen Künstler von einander lernen und einander ergänzen. Die europäischen Künstler haben schon oft versucht, die chinesische Kunst für ihre neuen Kunststile zu gebrauchen. Sind die chinesischen Künstler nicht auch motiviert, die europäische Kunst in ihrem Schaffen zu berücksichtigen?“⁷⁹

In diesem Schreiben spürt man eine kritische Stimme, die wahrscheinlich gegen die damals mächtigen Kulturkonservativen Chinas gerichtet ist. Cai Yuanpei hatte zwar eine politisch höhere Position, aber die Situation war für ihn schwierig, seine Vision durchzusetzen. Er hat Lin Fengmian als einen der besten modernen Künstler Chinas anerkannt und wollte ihn für den zukünftigen Aufbau seines Bildungssystems gewinnen.

⁷⁸ Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 27.

⁷⁹ Ibid., S. 28.

Für die Ausstellung leistete Lin Fengmian organisatorische Arbeit und bereitete auch seine Kunstwerke vor. Am 21. Mai 1924 fand die chinesische Kunstausstellung in Straßburg statt (Fig. 1).⁸⁰ Für die Presse von Paris war es eine Sensation, denn es war die erste Kunstausstellung von chinesischen Studenten in Europa. Sie brachte ein ganz neues Gesicht in die europäische Kunstlandschaft. Für die normalen Bürger Europas war es damals keine leichte Sache, eine Reise nach China zu machen. China lag den Europäern in fast unerreichbarer Ferne. Diese Kunstausstellung war auch eine Botschaft, dass die Chinesen in der Lage sind, Kultur mit anderen Ländern auszutauschen und von den fremden Kulturen zu lernen.

Fig. 1: Außenseite des Katalogs

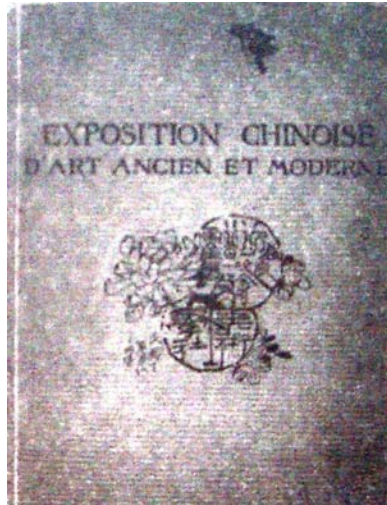
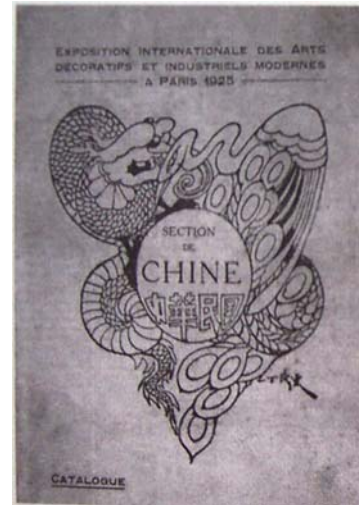


Fig. 2: Außenseite des Katalogs



In dieser Kunstausstellung stellte Lin Fengmian insgesamt 42 Werke aus. Seine Werke wurden als „mit sehr hohem schöpferischen Wert“ beurteilt. Er wurde als „der beste chinesische Kunststudent“ gelobt⁸¹. Im Oktober 1924 wurden seine Werke „Im Dunkel Tappen“ und „Lebensdrang“ für den Salon Paris ausgewählt.

Im April 1925 nahm er an der „Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes – A Paris 1925“ (Fig. 2) teil und stellte seine Werke aus.⁸² In der düsteren poetischen Stimmung seiner ausgestellten Werke spürt man eine innere Melancholie des Malers, z. B:

⁸⁰ Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 29.

⁸¹ Ibid., Hangzhou 1999, S. 28.

⁸² Ibid., S. 30.

„Unwiederbringliches Paradies“,
„Frönen in der Melancholie“,
„Der schmerzlich seufzende Vogel“,
„Der bewunderte Frühling verliert seinen Duft“, usw.⁸³

Er war tief traurig. Seine Frau Elise von Roda ist im Herbst 1924 nach schwerer Krankheit bei der Geburt des Kindes gestorben. Das Kind starb kurz danach. Tief betrübt hat er einige Tage ohne Schlaf Tag und Nacht an einem Grabstein für seine verstorbene Frau gearbeitet⁸⁴. Es lässt uns an die Arbeit seines Großvaters erinnern. Er ist zwar Maler geworden, hat aber dies Handwerk geerbt und erlernt. Der Grabstein war für ihn ein Mittel, sein tiefes Gefühl an seine Frau und seine Traurigkeit über ihren Tod auszudrücken. Alle Erinnerungen an die Zeiten, die er mit seiner Frau verbracht hatte, waren wie ein schöner Traum. Jede Erinnerung an sie vertiefte seine Schmerzen und verstärkte seine innere Melancholie.

Um seine Traurigkeit zu überwinden, arbeitete er konzentriert in seiner Malerei. Mit dichterischem Talent hat er fast intuitiv metaphorische Darstellungsweisen genutzt, um seine Gefühle und Emotionen in der Malerei auszudrücken. Romantik und Symbolismus sind zwei Brücken, Expressionismus, Fauvismus, Kubismus und andere Kunstrichtungen beflügeln ihn, durch sie hat er eine geistige und seelische Bindung zwischen Ost und West gefunden.

Das Leben in Berlin war für ihn ein Wendepunkt. Seitdem betrachtete er die traditionelle chinesische und die moderne westliche Maltechnik nicht mehr als zwei von einander getrennte Gebiete. Er nutzte diese oder jene Maltechnik als künstlerisches Mittel, je nach dem inneren Bedarf, des gewünschten Ausdrucks. In wunderbarer Verbindung verschiedener Methoden fand er seinen originellen Weg. Er hat sein ganzes Leben eingesetzt, auf diesem Weg voran zu gehen. Er sah die Schwierigkeiten dieses Weges schon vorher. In dem „Schreiben an die chinesischen Kunstfreunde“ im Jahr 1927 / 28 hat er betont, dass er bereit sei, auf Ruhm und Reichtum zu verzichten, alle Anstrengungen auf sich zu nehmen, um für die chinesische moderne Kunst zu kämpfen und für die Künstler, die in einer Sackgasse sind, eine neue Basis zu bauen⁸⁵. Seine Gedanken und Ausdrücke zeigen den Geist damaliger revolutionärer chinesischer Intellektueller, die sich opferbereit fühlten, eine Rolle in einer heroischen und

⁸³ Ibid., S. 31.

⁸⁴ Ibid., S. 30.

⁸⁵ Lin Fengmian: Zhi quanguo yishujie shu (Schreiben an die Kunstfreunde Chinas). In: Lang Shaojun; Shui Tianzhong (Hg.): Ausgewählte Schriften des 20. Jahrhunderts über chinesische bildende Künste, Shanghai 1999, Band 1, S. 174-175.

林风眠: 致全国艺术界书. 见: 郎绍君; 水天中 (彙編): 二十世纪中国美术文选, 上海 1999, 上卷, 174-175 頁.

revolutionären Geschichte Chinas zu spielen.

Die Informationen über sein Leben in Berlin sind gering. Wir wissen heute nicht, ob er mit deutschen Künstlern im damaligen Berlin Kontakt hatte. Die geistigen Strömungen in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts, die im Kulturbereich Europas existierten, übten Einfluss auf ihn aus. Sein Freund und Studienkollege Lin Wenzheng 林文铮 meinte:

„Er ist einer der hoffnungsvollsten genialen Künstler Chinas. Er hat eine sensible und ruhlose Seele. Die Stille des Ostens befriedigt ihn nicht mehr, die Nervösität und die Sorge des Westens zerfrisst ihn. Seine unbeschreibliche innere Unruhe und seine Lebenslust haben ihn von den klassischen Chinesen entfernt.“⁸⁶

Am 18. Februar 1925 heiratete er seine französische Studienfreundin Alice Vattant.⁸⁷ Sie war wahrscheinlich längst in ihn verliebt. Nun ist sie ein guter Trost für ihn.

⁸⁶ Lin Wenzheng: Xuyan. Zhongguo canjia Bali guoji zhuangshi yishu he xiandai gongye bolanhui tulu, Bali 1925 (Vorwort. Chinesischer Ausstellungskatalog für die Messe der internationalen dekorativen Künste und der modernen Industrie, Paris 1925). Auch in: Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 31-32.

林文铮: 序言. 中國參加巴黎國際裝飾藝術和現代工業博覽會圖錄, 巴黎 1925. 亦見: 許江 (主編): 杭州 1999, 31-32 頁.

⁸⁷ Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 32.

2. 3 Praxis der künstlerischen Bildungsreform in China (1926 – 1937)

Im Februar 1926, nach mehr als ein monatiger Schifffreise, kam Lin Fengmian mit seiner Frau Alice Vattant, in dem Hafen Shanghai an⁸⁸. Cai Yuanpei war einige Tage zuvor von Deutschland nach Shanghai gekommen. Er hatte sich vorher bemüht, ihn als Rektor der staatlichen Kunstfachschule Beijing 國立北京藝術專科學校 zu gewinnen. Sie war die erste staatliche Kunstfachschule Chinas und wurde im Jahr 1918 mit starker Unterstützung Cai Yuanpei's gegründet. Es gab viele berühmte Maler und Künstler, die hier als Lehrkräfte arbeiteten. Anfang des Jahres 1926 hat der ehemalige Rektor wegen einer Studentenunruhe sein Amt niedergelegt. Bevor Lin Fengmian zurück nach China kam, wurde er schon als Kandidat für den neuen Rektor nominiert. Während seiner Reise nach China, wurde er von den Studenten als Rektor gewählt. Am 2. März 1926, ein Monat nach seiner Rückkehr, reiste er nach Beijing und begann, als Rektor zu arbeiten.

Es war kein Zufall, dass Cai Yuanpei die Fähigkeit Lin Fengmians und seine persönliche Zielsetzung schätzte. Er arbeitete an einem neuen Bildungsprogramm und brauchte innovative Lehrkräfte.

2. 3. 1 Gedanken zur ästhetischen Erziehung von Cai Yuanpei

Anfang des 20. Jahrhunderts begann in China der Aufbau eines neuen Bildungssystems. Es war zuerst auf das japanische Vorbild ausgerichtet. Später wurde es mit zunehmenden Kontakten zu Europa und Amerika inhaltlich und quantitativ vergrößert. Der Unterricht in westlicher Kunst begann schon zwischen 1898 – 1911 an einigen Schulen. Damals waren die Lehrkräfte noch knapp. Deshalb entstanden zunächst verschiedene pädagogische Schulen, in denen Lehrkräfte für wissenschaftliche Fächer und Kunst ausgebildet wurden⁸⁹. Den grössten Fortschritt machte das neue

⁸⁸ Ibid., Hangzhou 1999, S. 36.

⁸⁹ Zhu Boxiong; Chen Ruilin 朱博興; 陳瑞林: Beijing 1989, S. 18-19.

Schulsystem nach der Gründung der ersten Republik China, also zwischen 1912 – 1937. Cai Yuanpei 蔡元培 (1868 – 1940) hat als erster Bildungsminister der neuen Republik Chinas dazu wesentlich beigetragen. Er wurde später auch von Mao Zedong 毛泽东 (1893 – 1976) als „hervorragender Gelehrter und vorbildlicher Mensch“ verehrt⁹⁰. Seine Bildungsideen und seine Gedanken über ästhetische Erziehung, das neue Bildungsprogramm und die Unterrichtsinhalte, die unter seiner Führung entstanden, sind immer noch die Basis der chinesischen modernen Erziehung.

Cai Yuanpei wurde im Jahr 1868 in Shaoxing 绍兴 der Provinz Zhejiang 浙江 geboren. Unter Kaiser Guangxu 光绪 (1875 – 1909) erreichte er nach staatlicher Prüfung einen hohen akademischen Grad „Jinshi 进士“. Im Jahr 1892 trat er in die kaiserliche Akademie ein und war zwei Jahre später als ordentlicher Schriftleiter tätig. Nach dem chinesisch-japanischen Krieg (1894 – 1895) begann er, sich für die westliche Kultur zu interessieren. Er hatte große Sympathie für die „Wuxu Reform 戊戌变法“ (1898). Im Jahr 1902 gründete er zusammen mit anderen Reformatoren den „Chinesischen Bildungsverband“ und die „Patriotische Wissenschaftlervereinigung“. Im Jahr 1904 war er Chefredakteur der Zeitungen „Sensationelle Berichte aus Russland“ und „Die Glocke“. Er war Mitbegründer des „Guangfu Verbandes 光复会“ und kämpfte aktiv für die Wiedervereinigung Chinas. Im Jahr 1905 war er Mitglied der revolutionären „Bündnisvereinigung 同盟会“ unter der Führung von Sun Zhongshan 孙中山 (auch: Sun Yat-sen 孙逸仙). 1907 – 1911 studierte er in Deutschland an der Universität Leipzig. Seine Interessen lagen in Philosophie, Anthropologie, Literaturwissenschaft, Pädagogik und Psychologie. 1911 kehrte er nach China zurück. Nach der „Xinhai Revolution 辛亥革命“ wurde er 1912 zum ersten Bildungsminister der provisorischen Revolutionsregierung in Nanjing 南京 (auch: Nanking) berufen unter dem Präsidenten der Republik Sun Zhongshan (auch: Sun Yat-sen). Er war seit 1917 Rektor der Universität Beijing 北京大学 (auch: Universität Peking), dann Präsident der Zentralen Forschungsakademie Chinas und übte viele andere Funktionen aus⁹¹.

1917 veröffentlichte Cai Yuanpei seine berühmte Rede „Über die ästhetische Erziehung als Ersatz der Religion“ in der Zeitschrift „Neue Jugend“⁹². Er hat in dieser

⁹⁰ Ibid., Beijing 1989, S. 37.

⁹¹ Fan Jiguo: Zhongguo gemingshi renwu zhuanlue (Kurze Biographien der Persönlichkeiten in der Geschichte chinesischer Revolution), Hubei 1987, S. 336-337.
范济国: 中国革命史人物传略, 湖北 1987, 336-337 頁.

⁹² Cai Yuanpei: Yi meiyu dai zongjiao shuo (Über die ästhetische Erziehung als Ersatz der Religion). In: Lang Shaojun; Shui Tianzhong (Hg.), Shanghai 1999, S. 15-20.
蔡元培: 以美育代宗教說. 見: 郎绍君; 水天中 (彙編): 上海 1999, 15-20 頁.

Zeit auch verschiedene Aufsätze über die Theorien von Ästhetik geschrieben. In seiner Amtszeit hat er die ästhetische Erziehung als eine wichtige Bildungsstrategie für die neue Republik angesehen und in die Praxis umgesetzt. Seine Ideen erschienen in der damaligen Zeit, in einem Land voller Kriegswirren und in einem wirtschaftlichen und politischen Chaos, utopisch⁹³. Die idealistischen Intellektuellen waren von seinen Ideen begeistert. Seine Ideen übten starken Einfluss auf die Generation Lin Fengmians aus, haben auch große Bedeutung für die spätere Bildungs- und Kunstreform Chinas und zugleich für die damaligen Kunstbewegungen in China. Hier möchte ich seine Gedanken über die ästhetische Erziehung zusammenfassen:

Seine Ideen von ästhetischer Erziehung basierten auf der Inspiration des damaligen Bildungssystems in westlichen Ländern und des Gedankenguts Kants und Schillers über Menschenbildung und ästhetische Erziehung. Sein Ziel war, über die ästhetische Erziehung die Charakterbildung und den Geschmack der Staatsbürger zu beeinflussen und zu modernisieren. In seinem Aufsatz behauptet er, im modernen Wissenschaftszeitalter soll die ästhetische Erziehung als Ersatz der Religion funktionieren⁹⁴.

Nach seiner Meinung ist Religion in menschlichen Vorstellungen entstanden. Sie übt eine Erziehungsfunktion auf den menschlichen Geist aus. Im Allgemeinen kann man die geistigen Einflüsse der Religion in drei Punkten zusammenfassen: 1, die Erkenntnis. 2, die Ethik. 3, die Emotion. Man stellt immer Fragen: Woher komme ich? Warum bin ich geboren? Wohin gehe ich, wenn ich tot bin? Wer hat die Welt geschaffen? Wie wird das Weltall kontrolliert? usw. Am Anfang versuchten die Menschen, alle Fragen durch das Schaffen und Verehren von Göttern zu beantworten. Es entstanden in den verschiedenen Kulturen verschiedene Götter und verschiedene Religionen. Im Namen von Gott geschieht in allen Religionen eine Ethik, um die Menschen zu beeinflussen und eine Gesellschaftsordnung zu bilden. Die Menschen drücken ihren Glauben und ihre Emotionen durch Kunst aus. Alle Kunstgattungen, z.B. Tanzen, Singen, Malerei, Bildhauerei, Architektur, usw. sind ursprünglich mit Religionen verbunden⁹⁵.

Er meinte, seit der Entstehung der Wissenschaft sind viele Fragen, die früher lediglich durch die Religion eine Erklärung fanden, nun von der Wissenschaft konkret beantwortet werden⁹⁶. Die Ethik, die stark mit dem Namen Gottes verbunden ist, wurde

⁹³ He Hua: Lun Cai Yuanpei meixue meiyu sixiang de zhexue shehui jichu (Über die Philosophische und die gesellschaftliche Grundlage der ästhetischen Gedanken und der Ideen ästhetischer Erziehung von Cai Yuanpei). In: Ausgewählte philosophische Schriften, Henan, 1984, S. 155.
何華: 论蔡元培美学美育思想的哲学社会基础. 见: 哲学文选, 河南 1984, 155 页.

⁹⁴ Cai Yuanpei 蔡元培. In: Lang Shaojun; Shui Tianzhong (Hg.), Shanghai 1999, S. 18.

⁹⁵ Ibid., S. 17.

⁹⁶ Ibid., S. 15-16.

schon in der Antike diskutiert. Die moderne natur- und geisteswissenschaftliche Forschung entdeckt eine verschiedene Ethik in den verschiedenen Völkern. Die moralische Beziehung zwischen den Menschen ist mit verschiedenen Evolution- und Entwicklungsphasen der Kultur verbunden⁹⁷. Die Kunst hat engste Verbindung mit der Religion. Die emotionalen Einflüsse haben alle Religionen durch die Kunst zu erreichen. Das ist der Grund der engen Verbindung zwischen Kunst und Religion. Die religiöse Architektur ist oft mit einer schönen Landschaft verbunden. Die Skulptur, die Wandmalerei, die Musik, der Gesangstext, die rhetorische und literarische Bildung eines Priesters, sind Mittel der Religion, die Menschen zu faszinieren⁹⁸.

Cai Yuanpei fand, dass in der Kunstgeschichte nicht nur die Spezialisierung der Kunst in der Religion gezeigt ist, z. B. die Keramik- Porzellan- und Metallproduktionen werden seit der chinesischen Han Zeit (ca. 206 v. Chr. – 220 n. Chr.) meistens für ästhetische und auch für Gebrauchsgegenstände benutzt. Die Architektur, die Skulptur und die Wandmalerei in den chinesischen Südlichen und Nördlichen Dynastien (386 n. Chr. – 589 n. Chr.) sind nicht nur für die Religion geschaffen. In der chinesischen Tang Dynastie (618 – 907) beschäftigt sich die Literatur und Dichtung häufig mit dem menschlichen Leben und den Gefühlen des Menschen, mit Natur und Landschaft. In der Song (960 – 1279) und Yuan Dynastie (1271 – 1368) beschreibt Malerei mehr die Schönheit der Natur, der Tiere und der Menschen. In der westlichen Kultur ist die Kunst seit der Renaissance nicht mehr auf die Religion begrenzt. Die Kirchenarchitektur, die nach der Renaissance neu entstand, verlor an Anziehungskraft, wenn man sie im Vergleich zu den schönen neuen Architekturen z.B. Theater, Museen, Schulen, Universitäten, usw. betrachtet. Die ästhetische Erziehung hat in den westlichen Ländern eine neue weltliche Richtung bekommen⁹⁹.

Cai Yuanpei hat mit tiefer Einsicht die ästhetische Erziehung in verschiedene Richtungen untersucht. Er fand, die ästhetische Erziehung in religiöser Richtung ist häufig mit einseitigen Doktrinen belastet. Jede Religion kämpft um ihre Glaubensrichtung und ist nicht immer tolerant gegenüber anderen Richtungen. Es verursachte unzählige Kriege zwischen verschiedenen religiösen Gläubigen. Auch innerhalb einer Religion sind häufig durch Glaubensauseinandersetzungen Kriege entstanden¹⁰⁰. Manche Religionen sind zwar nicht aggressiv, aber sie lehnen oft gesellschaftliche und politische Fortschritte ab, wenn solche Fortschritte ihre eignen

⁹⁷ Ibid., S. 16.

⁹⁸ Ibid., S. 16-17.

⁹⁹ Ibid., S. 17.

¹⁰⁰ Ibid., S. 17-18.

Interessen stören¹⁰¹. Die Belastung der Gesellschaft durch die Religion kommt aus ihrer emotionalen Funktion. Es ist deshalb notwendig, die ästhetische Erziehung von der Religion zu übernehmen und auf die Bildung einer bürgerlichen Gesellschaft zu übertragen¹⁰².

Er meinte, die reine ästhetische Erziehung basiert auf der allgemeinen ästhetischen Empfindung der Menschen. Die Kunst hat für alle Menschen eine ästhetische Wirkung, z. B. die Kunstgegenstände sind für alle Menschen da, niemand kann sie als Eigenbesitz betrachten. Es baut sich dadurch ein gemeinsames Gefühl in der Gesellschaft auf. Die ästhetische Erziehung in der Kunst wird durch Anregen der Phantasien und Vorstellungen bewirkt. Beim Betrachten eines Kunstwerks wird man nicht nur emotional beeinflusst, sondern auch durch die Inhalte, die im Kunstwerk dargestellt werden, geistig bereichert. Die Ausbildung eines guten Charakters kann durch Umgang mit Kunstwerken gefördert werden. Er meinte, die ästhetische Erziehung kann Gefühl und Emotion der Menschen kultivieren; einen reinen, noblen Geschmack zur Gewohnheit machen und Egoismus, Ungeduld, mangelnde Ausdauer und den Pessimismus im Volk abbauen¹⁰³.

Er warnte vor einer Gefahr durch Missverständnisse in mangelnder Kulturkenntnis: Manche chinesische Studenten haben in westlichen Ländern die Kirchen und ihre religiösen Rituale erlebt. Sie haben deswegen ohne Bedenken die Religion als der Grund der westlichen Modernisierung missverstanden. Es verursachte religiöse Aktionen, in denen neue konfuzianische Organisationen in China gegründet wurden, um Konfuzius als chinesischen „Christus“ zu verehren¹⁰⁴.

Cai Yuanpei sah die Kunsterziehung als ein Mittel, sein Bildungsziel zu erreichen. Durch ihn wird Kunst und ästhetische Erziehung vom Kindergarten bis zu allen Grund-Mittel- und Hochschulen eingeführt. Die westliche Kunst wird im Bildungsprogramm ein fester Bestandteil. Er hat sich sehr bemüht, Kunstfachschulen im ganzen Land zu errichten. Mit diesen Ausbildungsstätten gewann er auch Lehrkräfte für die Kunsterziehung. Im Jahr 1919 schrieb er in einem anderen Aufsatz: „Vergessen Sie bitte nicht die ästhetische Erziehung in der Kulturbewegung“¹⁰⁵. Er meinte, dass der Kern der „Neuen Kulturbewegung“ die wissenschaftliche Forschung fördert. In der

¹⁰¹ Ibid., S. 18.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ibid., S. 18-19.

¹⁰⁴ Ibid., S. 15.

¹⁰⁵ Cai Yuanpei: Wenhua yundong buyao wangle meiyu (Vergessen Sie bitte nicht die ästhetische Erziehung in der Kulturbewegung), Chenbao 1919-12-01.
蔡元培: 文化運動不要忘了美育, 晨報 1919-12-01.

Praxis ist Wissenschaft und ihre technische Anwendung ohne künstlerische Inspiration nicht denkbar.

In seiner Amtszeit gab sich Cai Yuanpei als Bildungsminister und später als Rektor der Universität Beijing große Mühe, die Idee der ästhetischen Bildung zu verwirklichen. Unter seiner Leitung wurden der „Maltechnische Forschungsverein“, „Musikverein“ und verschiedene künstlerische Forschungsorganisationen an der Universität Beijing gegründet. Berühmte Experten wurden als Lehrer angestellt. Eine Gruppe von künstlerischen Persönlichkeiten wurde versammelt und im neuen künstlerischen Bildungssystem eingesetzt. Die erste staatliche Kunstfachschule Beijing entstand im Jahr 1918. Der privaten Kunstfachschule Shanghai, Gründung im Jahr 1911, gehörte er als Vorstandsmitglied an und förderte sie mit ganzer Kraft. Im Jahr 1927 schlägt er die Gründung der „Staatlichen Kunstakademie Hangzhou“ vor und setzte sie durch. In der chinesischen Geschichte ist die Gründung der früheren und berühmten Kunstfachschulen auf ihn zurück zu führen. Er hat mit Scharfsinn und Intuition viele begabte Personen entdeckt und unterstützt, die später in verschiedenen Kulturbereichen Großes geleistet haben. Unter ihnen waren auch Chen Duxiu 陈独秀, Li Dahao 李大钊, Hu Shi 胡适, Lu Xun 鲁迅, usw. Sie bilden die moderne geistige Basis Chinas und haben auf die nachkommenden Generationen eine nachhaltige Wirkung. Cai Yuanpei hat in seiner Amtszeit auch eine ganze Generation von Künstlern in China geschaffen.

Die Ideen Cai Yuanpei's waren in der damaligen Zeit leider nicht durchzusetzen. Der „Maltechnische Forschungsverband“ an der Universität Beijing hat nur kurz gelebt. Die staatliche Kunstfachschule Beijing wurde im damaligen Militärregime zur „Kunstfachabteilung“ der Universität Beijing. Die anderen Kunstfachschulen kamen in den Kriegswirren in eine schwierige Entwicklungsphase. Cai Yuanpeis ästhetische Bildungsidee geriet für lange Zeit in Vergessenheit.

2. 3. 2 Streit um die Aktkunst

Im Jahr 1926 befand sich China in einer chaotischen Lage: Die Separatregime der Militärmachthaber in den Provinzen führten ständig kriegerische Auseinandersetzungen gegeneinander. Die natürlichen und die menschlichen Katastrophen Chinas boten einen schrecklichen Anblick, das Volk litt sehr.

Als Lin Fengmian sein Amt antrat, merkte er, dass er vor einer harten und schwierigen Aufgabe steht und die ganze Situation für die Entwicklung der modernen Kunst sehr ungünstig erscheint:

Das Bildungsministerium der Provinz Jiangsu 江苏 hatte am 24. August 1925 dem Antrag eines Verbotes der Aktdarstellung im Unterricht zugestimmt¹⁰⁶. Danach gab es ein Gerücht, dass der Rektor der Kunstfachschole Shanghai 上海美術專科學校, Liu Haisu 刘海粟 (geboren 1896), der im Schulunterricht nackte Frauen als Körpermodelle zeigen ließ, von der Militärregierung steckbrieflich gesucht wird. Der Streit, der seit Jahrzehnten zwischen den Bildungsreformatoren und den Kulturkonservativen bestand, eskalierte jetzt. Lin Fengmian stand selbstverständlich auf Seite Liu Haisus. Um seine neue Arbeit erfolgreich führen zu können, musste er nach dem langen Studium in Europa die Realität Chinas in der Zeit wieder klar erkennen.

Den nackten und lebendigen Menschenkörper als Modell im Unterricht der Kunstfachschole zu zeigen, war in der damaligen Zeit Chinas ein ungeheurer moralischer Skandal. Dieses Tabu zu durchbrechen war eine künstlerische und gesellschaftliche Revolution. Diese revolutionäre Bedeutung wirkte bis in den Modernisierungsprozess Chinas der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts.

Der erste Kampf um das nackte Körpermodell im Schulunterricht begann im Jahr 1917. Liu Haisu war der erste mutige Kämpfer. Er war Rektor der privaten Kunstfachschole Shanghai, und zwar der ersten ordentlichen privaten Kunstfachschole der chinesischen Bildungsgeschichte. Sie wurde im Winter 1911 von einigen jungen Leuten gegründet. Der Rektor Liu Haisu war damals nur 16 Jahre alt¹⁰⁷. Er stammte aus einer reichen Familie in Fengyang 凤阳 der Provinz Anhui 安徽. Sein Elternhaus besaß eine kleine private Bank. Er war wegen seines Widerstandes gegen eine Zwangsehe, die von seinen Eltern für ihn bestimmt worden war, nach Shanghai geflohen. Er hat das Geld, das sein Vater ihm bei seinem Besuch in Shanghai gab, für die Gründung der Kunstfachschole benutzt. Diese Kunstfachschole ist auf der Basis einer alten Malschule gegründet, an der Liu Haisu früher malen gelernt hatte. Er wollte eigentlich in Japan studieren, aber sein Vater war sehr dagegen, denn er wäre noch zu jung, um allein im Ausland zu studieren. Er hat seit seiner Kindheit eine große Liebe zur Kunst. Für die Malerei hat er Talent. Mit Zustimmung und Unterstützung seines Vaters und des früheren Rektors hat er die alte Malschule übernommen. Er wollte nun den Schulunterricht in Richtung der modernen westlichen Kunst entwickeln. Mit seinen Freunden und Kollegen veröffentlichte er die Zielsetzung der Kunstfachschole in einer Zeitung¹⁰⁸:

1. wir wollen die Charaktere und Eigenschaften der chinesischen Kunst

¹⁰⁶ Zhu Boxiong; Chen Ruilin 朱伯雄; 陈瑞林: Beijing 1989: S. 52.

¹⁰⁷ Shi Nan: Liu Haisu zhuan (Biographie von Liu Haisu), Shanghai 1995, S. 34.
石楠: 刘海粟传, 上海 1995, 34 頁.

¹⁰⁸ Zhu Boxiong; Chen Ruilin 朱伯雄; 陈瑞林: Beijing 1989, S. 42-43. Auch in:
Shi Nan 石楠: Shanghai 1995, S. 33-34.

entwickeln, die Vielfalt und die tiefe Bedeutung der westlichen Kunst erforschen.

2. wir wollen intensive Werbung für Kunst machen. Wir wissen, dass wir uns in einer unmenschlichen, gefühllosen, langweiligen Situation der Gesellschaft befinden. Wir wollen für die Wiederbelebung der chinesischen Kunst kämpfen.
3. wir sind zwar noch nicht sehr erfahren in der modernen Kunst, doch wir glauben, den richtigen Weg für Forschung und Vermittlung der Kunst zu wissen.

Am Anfang hieß die Kunstfachschule „Institut für Zeichnen- und Malkunst Shanghai“. Sie hatte im ersten Semester nur 10 Schüler. Durch ständige Kunstausstellungen und hartnäckigen Kampf gegen alle gesellschaftlichen Widerstände wuchs die Zahl der Schüler ständig. Die Lehrprogramme wurden immer größer. Im Jahr 1917 wurden 50 Aktdarstellungen als Übungsarbeiten bei der öffentlichen Ausstellung der Schulleitung in einigen Unterrichtsräumen gezeigt. Unerwartet wurde die Ausstellung zu einer gesellschaftlich erschütternden Sensation. Der Rektor Liu Haisu wurde als „Verräter der Kunst und Kultur“, „Volksschädling“, usw. beschimpft. Die Aktausstellung wurde als „Verderben der öffentlichen Moral“ bezeichnet. Das Ministerium der Provinz Jiangsu 江苏 zeigte jedoch keine Reaktion. Die Aktdarstellung in dem Schulunterricht und auch bei Kunstausstellungen wurde ununterbrochen weiter geführt. Zwei Jahre später wurde die Schulleitung in der Presse scharf getadelt, weil in den Ausstellungen mehrere Akte in Öl gezeigt wurden. Um den gesellschaftlichen Tadel zu entgehen, vergrößerte sich das Institut im Jahr 1920 um 6 Fächer. Es waren Chinesische Malerei, Westliche Malerei, Kunsthandwerk, Bildhauerei, Kunstpädagogik der Grundstufe und Kunstpädagogik der Oberstufe. Der Name der Schule wurde in „Kunstfachschule Shanghai“ geändert. Die Aktdarstellungen wurden mit anderen Kunstwerken zusammen weiter ausgestellt. Die kritischen Stimmen wurden langsam leiser.

1924 hat ein Absolvent der Kunstfachschule Shanghai seine Kunst in Nanchang 南昌 ausgestellt. Nanchang ist die Hauptstadt der Provinz Jiangxi 江西. Die Ausstellung wurde aber plötzlich von der Polizei verboten. In der Begründung wurde die Aktmalerei als „unmenschlich“ und „unmoralisch“ getadelt¹⁰⁹. Die Künstler und die Schulleitung wurden allgemein als die Schuldigen für das pornographische Unsittliche beschimpft. Manche Menschen haben in Zeitungsartikeln verlangt, dass das Malen von nackten Körpern verboten werden muss und der Schulleiter Liu Haisu streng bestraft werden soll. Liu hat sofort einen Brief über seine Ansichten an den Ministerpräsidenten der Provinz Jiangxi und dem damaligen Bildungsminister Chinas Huangfu 黄郛 geschrieben. Ein Verbot wurde von der Regierung nicht erteilt. Am 24. August 1925 hat

¹⁰⁹ Zhu Boxiong; Chen Ruilin 朱伯雄; 陈瑞林: Beijing 1989, S. 51-52.

jedoch das Bildungsministerium der Provinz Jiangsu einem Antrag der Bildungskonferenz zugestimmt, nackte Körpermodelle in der Kunstfachschule zu verbieten. Liu hat noch mal an die Regierung geschrieben, um die Unterschiede zwischen Akt und Pornos zu erklären. Der Bildungsverein der Provinz Jiangsu hat aber an Liu Haisu einen Brief geschickt, in dem sie die gesellschaftliche Sittlichkeit über die Notwendigkeit der Malerei stellen. Liu Haisu ließ sich jedoch nicht verunsichern und wurde nicht müde, in Schriften seine Arbeit weiter zu erklären und sich für sie einzusetzen.

Als Lin Fengmian 1926 nach Beijing kam, um die Schulleitung der Kunstfachschule Beijing zu übernehmen, war der Konflikt zwischen den Kunstkreisen und den Kulturkonservativen sehr groß. Die Militärregierung ließ Liu Haisu verhaften und die Kunstfachschule schließen. Liu fürchtete sich im eigenen Haus zu wohnen und versteckte sich in der Kunstfachschule Shanghai, die damals in der französischen Kolonie lag. Schließlich schloss die Militärregierung eine Kompromißlösung mit Liu Haisu. Die Kunstfachschule Shanghai kann weiter mit nackten Körpermodellen arbeiten. Aber die öffentliche Ausstellung von Aktdarstellungen wurde verboten. Der heftige Streit zwischen der Kunstfachschule Shanghai und den gesellschaftlich-kulturellen Konservativen war vorläufig beendet. Für die Amtsübernahme Lin Fengmians an der staatlichen Kunstfachschule Beijing und für seine spätere Arbeit war diese Situation sehr ungünstig.

2. 3. 3 Bildungsreform und das künstlerische Manifest (1926 – 1928)

Der Streit um die Aktmalerei zeigt die Probleme in der künstlerischen Bildungsreform. Die konservative Gesellschaft, die auf der traditionellen moralischen Einstellung beharrte und die nackte Körperdarstellung nicht als Kunst, sondern als „Erniedrigung“ der Menschenwürde betrachtete, hatte auch mit anderen künstlerischen Bildungserneuerungen begrenzte Geduld.

Mit kämpferischem Geist gegenüber der konservativen Gesellschaft hat der 26-jährige Lin Fengmian sein Amt übernommen. Mit Unterstützung von Cai Yuanpei hat er seine Kraft sofort in die Kunst- und Bildungsreform eingesetzt.

Als Rektor der staatlichen Kunstfachschule Beijing bekam Lin Fengmian gleich von der konservativen Seite eine Vorwarnung, die mit der Kampfgeschichte Liu Haisus zusammenhing. Er wollte sich aber nicht dadurch erschrecken lassen. Im Gegenteil, er war fest entschlossen, die künstlerische Bildungsreform weiter zu führen, und zwar

noch tiefer und breiter, in Form einer Kunstbewegung. Mit vollem Kampfgeist und großer Hoffnung hat er sich ein hohes Ziel gesetzt: Er wollte „die Kraft der Künstler bündeln, die kunstschaftenden jungen Menschen unterstützen, die überlieferte künstlerische Nachahmungsidee durchbrechen, die Kraft für gründliche Übungen stärken und ein freies Schaffen entwickeln“¹¹⁰. Er wollte „die solidarische Kraft nutzen, um große Kunstausstellungen zu veranstalten“. Er wollte „dadurch die Hoffnung erzeugen, dass eine Gesellschaft mit Kunstsinn entsteht“¹¹¹. Er hat französische Lehrmethoden importiert und das alte Unterrichtssystem reformiert. Trotz geringer finanzieller Hilfsmittel durch die Regierung in Beijing hat er die Schuleinrichtungen vergrößert und neue Lehrkräfte eingestellt. In der Malerei stellte er zum Beispiel den Maler Qi Baishi 齐白石 (1864 – 1957) ein, der in der Zeit noch nicht sehr bekannt war. Er stammte aus einer Tischler Familie. Er wurde als „Volksmaler“ bewertet und nicht genug von den konservativen Künstlern geachtet. Lin Fengmian hat bei ihm in seiner Malerei einen vornehmen Geschmack und einen naiven und unbefangenen Stil entdeckt. Qi Baishi wurde trotz kritischer Meinungen als Professor an der Kunstfachschule Beijing angestellt. Der französische Maler Claudot wurde aus Frankreich eingeladen und als zuständiger Professor für westliche Kunst in der Kunstfachschule Beijing beschäftigt. Er hatte an der Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs Paris studiert. Als Avantgardist verließ er diese Schule unzufrieden mit den Lehrinhalten. Er hat seine Bilder mit Matisse und anderen Avantgardisten in dem privaten Salon in Paris ausgestellt. Unter seinem Einfluss wurde der Malstil der Studenten an der Kunstfachschule Beijing völlig verändert. Früher waren die Studenten beim Malen rücksichtvoll, ihr Malstil war zierlich, fein, prächtig. Nun lernten sie einen rohen, scharfen und starken Malstil kennen. Ihr Verhalten änderte sich auch: Sie sind jetzt beim Malen nicht mehr umsichtig und sorgfältig, sondern flüssiger, kühner und beherzter¹¹². In intensiver Arbeit hat sich die Kunstfachschule Beijing voller Vitalität positiv entwickelt. Innerhalb eines Jahres entstanden mehr als zehn verschiedenen Kunstorganisationen und Kunstverbände. Sie haben durchschnittlich pro Woche eine Kunstausstellung gemacht¹¹³. Lin Fengmian hat als Ehrenmitglied des „Verbandes der Bildenden Künste“, der von den Studenten der verschiedenen Fächern gegründet wurde, eine allgemeine Forschungspraxis gefördert. „Kunstverbreitung und Kunstpopularisierung“ in der Gesellschaft war das Ziel und das Ideal seines Strebens, das wurde auch zur Formulierung von Prinzipien für den „Verband der bildenden Künste“ eingesetzt¹¹⁴. Er freute sich, dass die neue Kunst in kurzer Zeit einen

¹¹⁰ Lin Fengmian 林鳳眠: In: Lang Shaojun; Shui Tianzhong (Hg.): Shanghai 1999, S. 156.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 37-38.

¹¹³ Ibid., S. 36.

¹¹⁴ Ibid.

wachsenden Einfluss nicht nur auf den Kulturkreis, sondern auch auf die normale Bevölkerung gewann¹¹⁵.

Am 11. Mai 1927 veranstaltete die Kunstfachschule Beijing eine wirkungsvolle Kunstversammlung. Hier wurden mehr als 2,000 Kunstwerke ausgestellt. Die Reihenfolge der Kunstwerke war beliebig. Alle Kunstrichtungen und Stile, egal chinesische oder westliche, traditionelle oder moderne, wurden ohne Trennung und Grenzen, ohne Hierarchie und Klassifizierung, gleichrangig ausgestellt. Die gemischte Ausstellungsform war die Idee des französischen Malers und Professors Claudot. Lin Fengmian hat seine Idee mit voller Kraft unterstützt.

Die Kunstversammlung war eine starke Welle und der Höhepunkt der ganzen Kunstbewegung, die von Lin Fengmian gesteuert wurde. Nach dem Bulletin der „Großen Kunstversammlung Beijing“ (1927)¹¹⁶ war das Ziel von Anfang an klar: Die Kunst den Massen näher zu bringen und den Einfluss der Kunst auf die Gesellschaft zu verbreiten. Als nächster Schritt wurde geplant: Für Frühling und Herbst jedes Jahres zwei Kunstversammlungen. Die Inhalte sollen vergrößert werden. Nicht nur die bildenden Künste sollen das Geschehen bestimmen, sondern auch Musik und Theater. Außerdem wurde beschlossen, dass für die Kunst in der Presse und auf den Straßen durch Plakate und Aufkleber Werbung gemacht wird. Ihre Aufrufe waren kämpferisch und zuversichtlich:¹¹⁷

Nieder mit der Nachahmung der traditionellen Kunst!
Nieder mit der Monopolisierung der Kunst durch die Aristokratie!
Nieder mit der volksfeindlichen Kunst!
Fördert die kreative und die zeitgemäße Kunst!
Kunst für das ganze Volk und für alle Klassen!
Fördert die Volkskunst und die Darstellung der Straßenszenen!
Künstler Chinas, vereinigt euch!
Künstler von Ost und West, vereinigt euch!
Die Initiatoren der menschlichen Kultur, die Denker und die Künstler, vereinigt euch!

Nach der Kunstversammlung wurde eine Sommerkunsthochschule gegründet, um den

¹¹⁵ Lin Fengmian 林鳳眠: In: Lang Shaojun; Shui Tianzhong (Hg.): Shanghai 1999, Band 1, S. 156.

¹¹⁶ Lin Fengmian; u.a.: Beijing yishu dahui (Große Kunstversammlung Beijing). Yishujie, 16, 1927-5.
Auch in: Zhu Boxiong; Chen Ruilin: Beijing 1989, S. 580-584.
林鳳眠等: 北京藝術大會, 藝術界, 第16期, 1927-5. 亦見:
朱伯雄; 陳瑞林: 北京 1989, 580-584.

¹¹⁷ Ibid., Beijing 1989, S. 583-584.

Kunstliebhabern die Chance zu bieten, das Kunstschaffen kennen zu lernen¹¹⁸.

Ein Kunstkritiker Li Puyuan 李朴園 meinte, dass eine große Kraft wie die der Kunstversammlung nötig ist, um eine Generaloffensive gegen die Einschränkungen zu starten, um die armselige Situation der chinesischen Kunst zu ändern¹¹⁹. Es gab auch kritische Stimmen, die von links und rechts kamen. Die radikalen Linken fanden, dass Maler und Musiker nicht eingeladen werden sollten, wenn sie nur die traditionelle Kunst ausüben. Manche Kunstwerke haben die politische und gesellschaftliche Realität kritisch und ironisch dargestellt. Dies war eine große Provokation für die damaligen Machthaber der Militärregierung und die Regierungsbeamten. Der Bildungsminister Liu Zhe 刘哲 hat Lin Fengmian in der Öffentlichkeit als „Rot gefärbten Rektor“ kritisiert und wollte ihn verhaften. Zum Glück hat sich der Machthaber der Militärregierung Beijings Zhang Xueliang 张学良 für ihn eingesetzt. Er fand, dass Lin Fengmian ein reiner Künstler ist und keine politische Absicht vertritt. Er rettete Lin Fengmian und natürlich auch die Lehrer und die Studenten der Kunstfachschule Beijing.

Das politische Eingreifen hat jedoch die Kunstversammlung zerstört. Im Juli 1927 legte Lin Fengmian sein Amt nieder. Er wurde zum Chef des Kunsterziehungskomitees des Hochschulministeriums Chinas an die Regierung in Nanjing 南京 (auch: Nanking) berufen. Cai Yuanpei war als Minister des Hochschulministeriums in Nanjing tätig¹²⁰.

Während seiner Amtszeit in Nanjing hat er über seine frühere Arbeit als Rektor der Kunstfachschule Beijing und die Entwicklung der Kunstbewegung mit kühlem Kopf intensiv nachgedacht. Er fand sich verpflichtet, eine Erklärung über die schwierige Situation der Kunstentwicklung in China, über seine Arbeit nach der Rückkehr von Europa, über seine allgemeine Kunstanschauung und seine Zielsetzung für das zukünftige Streben öffentlich zu machen. Er wollte einen neuen Anfang und machte dafür Vorbereitungen.

Das „Schreiben an die Kunstfreunde Chinas 致全國藝術界書“¹²¹ war ein künstlerisches Manifest, das im Jahr 1927 geschrieben wurde. Die gesamten Gedanken Lin Fengmian's bestanden aus 7 Punkten. Sie sind:

1. Als Künstler betrachtete er das Gefühl als Resultat und eine höchste Stufe menschlicher Wahrnehmung, das mit dem psychisch- und geistigen Leben eng

¹¹⁸ Xu Jiang 许江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 38-39.

¹¹⁹ Ibid., S. 38.

¹²⁰ Fan Jiguo 范济国: Hubei 1987. S. 336.

¹²¹ Lin Fengmian 林凤眠: In: Lang Shaojun; Shui Tianzhong (Hg.): Shanghai 1999, Band 1, S. 155-175.

gebunden ist. Gefühl ist auch die Basis und der Motor aller Motivationen und Handlungen des Menschen. Er fand, dass die Kunst eine Art menschlicher Handlungen ist. Kunst ist der Ausdruck des menschlichen Gefühls, ein Mittel zur Erfüllung und zum Trost der Menschenseele, eine unersetzbare Hilfe für die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft¹²².

2. Nach seiner Meinung, ist der religiöse Glaube ursprünglich ein Trost für die Menschenseele und eine Erfüllung und Befriedigung für die menschlichen Gefühle. Kunst als Hilfe des Ausdrucks des religiösen Glaubens ist in der menschlichen Geschichte mit der Religion eng verbunden. Sie ergänzen sich und profitieren gegenseitig von einander¹²³. Mit der Entwicklung der wissenschaftlichen Forschung bekommen die Menschen zunehmend Kenntnisse über das Universum, über die Natur und die Menschen. Die ursprünglichen religiösen Erklärungen über die verschiedenen Wissensgebiete sind im Licht der neuesten Wissenschaft nicht mehr glaubwürdig. Die Kunst, die ursprünglich als Ausdrucksmittel des religiösen Glaubens, in allen Religionen eine wichtige Rolle spielte, zeigt nun ihre eigene Macht. Er meinte, dass die künstlerische Kreativität Sinn und Bedeutung einer Kultur ist. Wenn jemand in irgend ein Land reist, erinnert er sich an die natürliche Schönheit der Landschaft, an die religiöse Kunst, an die Kirchen und Tempel, an religiöse Zeremonien; er erinnert sich auch an Musik, Theater, Malerei, Skulpturen eines Landes. Das ist die Macht der Kunst. Ohne künstlerische Mittel würden der Charme und die Anziehungskraft der Religionen verloren gehen¹²⁴.

3. Er fand, dass die Ausdruckskraft und die Vielfalt der Kunst nicht nur für die Religion eine große Rolle spielt, sondern auch für die Politik. Das Zusammenwirken der Religion mit der Politik, oder umgekehrt, ist in der Entwicklung der menschlichen Geschichte unübersehbar. Die Kunst veranschaulicht die Wechselwirkung der Macht zwischen Religion und Politik, und ihren Einfluss auf die Gesellschaft. Kunst erzählt die Geschichte der Menschen, drückt ihre Gefühle und Emotionen aus und zeigt die Entwicklung des Geistes. Die Künstler waren Diener aller religiösen und politischen Machthaber. Die Ausdruckstechnik und die Fähigkeit der Künstler gewannen dadurch. In Europa sind die Künstler seit der Renaissance und mit der Entwicklung der Wissenschaft langsam selbständig geworden¹²⁵. Er fand, dass die Macht der Kunst die Kraft des Gefühlsausdrucks ist. Kunst ist ein unersetzbares Mittel, Erfüllung und Befriedigung für die Menschenseele zu sein. Die Kunst hat in der modernen Gesellschaft die Verantwortung der Religion übernommen, um zur Erhaltung des

¹²² Ibid., Shanghai 1999, S. 157-159.

¹²³ Ibid., S. 160-162.

¹²⁴ Ibid., S. 161-163.

¹²⁵ Ibid., S. 161-162.

inneren Gleichgewichtes der Menschen beizutragen¹²⁶.

4. Er fand, dass der Sinn des Lebens ein großes Geheimnis für die Menschheit ist. Der Sinn und der Ausgang des Lebens sind zwei ewige Fragen und deshalb ein großes Problem für die Menschen. Der Fortschritt des menschlichen Geistes ist ein Grund des Verlustes von Glauben an die Religionen. Die Menschen brauchen aber Trost für die unlösbaren Probleme, die innere Konflikte der Menschen verursachen. Kunst ist deshalb als Ausgleich der Gefühle und Emotionen vorgesehen und dem Menschen unentbehrlich¹²⁷. Die Kunst hat große Macht: Die erste Macht der Kunst ist die Schönheit. Schönheit ist „rein wie Wasser“, „edel wie Wein“, „zärtlich wie eine Frau in tiefer Liebe“¹²⁸. Schönheit der Kunst kann Bedürfnisse des Betrachters befriedigen. Die zweite Macht der Kunst ist die Kraft des Ausdrucks. Die Kunst kann den Kampfgeist der Menschen ermuntern, ihnen Überlebenschancen aufzeigen. Die Kunst kann die Interessen und die Aufmerksamkeit der Menschen erwecken, einen Lebensweg oder eine moralische Haltung veranschaulichen. Die Kunst kann eine Aktion oder eine Handlung der Menschen fördern, ohne sie dazu zu zwingen. Kunst spielt eine Rolle wie eine „göttliche Kraft“, die das menschliche Schicksal beeinflusst¹²⁹. Voller Überzeugung meinte er: Kunst schafft nicht nur Freude für die Menschen, sie erleichtert auch die Belastung des menschlichen Lebens, schlichtet innere und äußere Konflikte, und mindert das Leiden der Menschheit. Kunst fördert die Kommunikation und das Verständnis zwischen Menschen, gibt Gefühlsinformationen weiter und weckt Mitgefühle. Kunst ist eine Hilfe, durch die sich die Menschen näher kommen. Er meinte, mit der Hilfe der Kunst kann man seinen Egoismus vermindern, seine innere Welt reinigen, sein Vorurteil gegenüber anderen Menschen und seine unnötige Sorge ums Leben beseitigen¹³⁰. Voller Hoffnung und Zuversicht schrieb er:

„Wenn die Menschen all ihren Mut und ihr Interesse bündeln, wenn sie ihre egoistische und unwürdige Haltung ändern, wenn alle Menschen gerecht und uneigennützig miteinander leben, würden Kriege zwischen den Menschen, die Unfreiheit und die Ungerechtigkeit in der Gesellschaft nicht mehr existieren.“ „Kunst, die Spenderin des menschlichen Friedens!“¹³¹

5. Er litt sehr darunter, dass die Situation der chinesischen Kunst derzeit so schlecht

¹²⁶ Ibid., S. 163-164.

¹²⁷ Ibid., S. 164.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid., S. 165.

¹³⁰ Ibid., S. 165-166.

¹³¹ Ibid., S. 166.

geworden ist. Als Künstler hielt er die Kunst für ein wirksames Mittel, um die „Krankheit“ der Gesellschaft und der Menschenseele zu heilen. Er gab alle Schuld des politischen, des ökonomischen und des gesellschaftlichen Verfalls Chinas der Vernachlässigung und den Vorurteilen der Chinesen gegenüber der Kunst. Er war streng dagegen, dass die Kunst nur als „Spiel“ oder sogar als ein „verführerischer schöner Dämon“¹³² verleumdet wurde. Er verurteilte die traditionellen moralischen Prinzipien, die im traditionellen Theater repräsentiert wurden. Voller Verachtung schimpfte er, dass die alten Theater „armselig“ seien und einen „primitiven Geschmack“ haben. Mit radikaler revolutionärer Emotion meinte er, dass all dies beseitigt werden sollte¹³³.

6. Er war der Ansicht von Cai Yuanpei, dass die Kunst und die ästhetische Erziehung die richtigen Mittel sind, um die menschliche Gesellschaft zu verbessern¹³⁴. In einer Vision schrieb er, dass die Kunst auf alle Gesellschaftsgebiete wirken soll. Auch auf die industrialisierten mechanischen Arbeitsplätze soll die Kunst eine Wirkung haben, um eine belebende, künstlerische Atmosphäre für die eintönige Arbeit zu schaffen. Er rief dazu auf, dass die Künstler die Menschen ermutigen sollten, um gemeinsam gegen die grausame Unterdrückung und die menschliche Brutalität zu kämpfen, um den verletzten und schwachen Menschen zu helfen. Er fand, ohne Kunst hat die Gesellschaft keine Zukunft. China braucht moderne Künstler, um die Mißstände in der Gesellschaft zu beseitigen¹³⁵.

7. Er meinte, wenn man die schlechte Situation der chinesischen Kunst ändern will, muss zuerst geklärt werden, worin der Grund des Übels liegt. Die Methode war für ihn klar: Schaffen echter Kunstwerke, um die wahre Kunst den Menschen zu zeigen; erklären und diskutieren über die Kunst, um Kenntnis und Verständnis zu verbreiten; werben und propagieren in der Öffentlichkeit, um das Ansehen der Kunst zu steigern. Er fand die Errichtung einer staatlichen Kunstakademie sehr wichtig, um über Kunst zu forschen, und um die Achtung der Chinesen für die Kunst zu wecken, und um immer mehr Künstler auszubilden¹³⁶. Er appellierte an alle Kunstfreunde Chinas, die gegenseitigen Schmähungen zu stoppen. Er meinte, ohne ein allgemeines Ansehen für die Kunst gibt es keinen Ruhm für die Künstler!¹³⁷ Er glaubte, dass Künstler von

¹³² Ibid., S. 166.

¹³³ Ibid., S. 167-168.

¹³⁴ Ibid., S. 169.

¹³⁵ Ibid., S. 170.

¹³⁶ Ibid., S. 172.

¹³⁷ Ibid., S. 173-174.

folgendem Charakter sein sollten: Sie haben tiefes Mitgefühl und die Sensibilität gegenüber ihren Mitmenschen; sie haben geistige Vernunft; sie arbeiten für die Gesellschaftsentwicklung verantwortungsbewusst und selbstlos; sie kämpfen für den Frieden der Menschheit; in der Kunst lernen sie ehrlich; sie kämpfen schonungslos gegen alle gesellschaftlichen Übel.¹³⁸

In seinem Manifest hoffte er, dass es in China eine künstlerische „Renaissance“ gibt. Er wollte mit allen Künstlern solidarisch gemeinsam für die Kunst in China kämpfen, in Form einer Kunstbewegung. Er wird sich dafür einsetzen, auch wenn er allein im Kampf übrig bleibt.¹³⁹

2. 3. 4 Kunstbewegung und Bildungsreform in Hangzhou (1928 – 1937)

Nach der Veröffentlichung des künstlerischen Manifestes machte sich Lin Fengmian bereit, auf die öffentliche Meinung mehr zu achten. Er fand, dass eine staatliche Institution für die Kunsterziehung gegründet werden muss, wenn die Kunstbewegung weiter geführt und ihre Wirkung behalten soll. Seine Kampfstrategie wurde von Cai Yuanpei unterstützt.

Er hat im November und Dezember 1927 zwei „Konferenzen des Kunsterziehungskomitees des Hochschulministeriums der Republik China“ veranstaltet¹⁴⁰. Der Vorschlag Lin Fengmians zur Gründung einer staatlichen Kunstakademie wurde in den Konferenzen diskutiert und fand allgemeine Zustimmung. Er wurde von dem Komitee beauftragt, die Vorbereitungsarbeit für die Gründung des Kunstinstitutes zu leiten. Anfang des Jahres 1928 wurde die „Staatliche Kunstakademie Xihu 西湖国立艺术院“ in Hangzhou 杭州 eingeweiht. Im Februar 1928 begann die Aufnahme von Studenten. Am 8. April 1928 wurde der Semesterbeginn gefeiert. Lin Fengmian wurde zum Rektor der Kunstakademie durch das Hochschulministerium ernannt.

Die „Staatliche Kunstakademie Xihu“ wurde als ein Bildungs- und

¹³⁸ Ibid., S. 173.

¹³⁹ Ibid., S. 175.

¹⁴⁰ Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 39.

Forschungsinstitut der Kunst zu einer leitenden Rolle für die Kunsterziehung und der Richtung der Kunstentwicklung in China ausersehen. Sie liegt am Westsee 西湖 in Hangzhou. Der Westsee ist ein Ort in schöner Landschaft. Zu den Feiern am Semesterbeginn hat Cai Yuanpei eine Rede gehalten. Er meinte, dass das Schaffen und das Verwirklichen der geistigen Schönheit durch die Kunst eine Aufgabe der Menschen, vor allem die Aufgabe der Künstler ist. Der Westsee ist eine Naturschönheit, parallel zu ihm soll eine künstlerische Schönheit geschaffen werden. Das Ziel der staatlichen Kunstakademie ist die wissenschaftliche Forschung für Kunst und Kunsterziehung. Die Kunstakademie soll den schönheitsschaffenden und den selbstlosen Geist fördern; sie soll sich auf reine Forschung konzentrieren und nicht von den politischen Strömungen beeinflusst werden¹⁴¹.

Die Geldmittel waren für die Schul- und Forschungseinrichtungen sehr knapp. Während des Semesters musste die Kunstakademie die Unterrichtsräume vorläufig von der staatlichen Universität Zhongshan in Hangzhou ausleihen. Der Name „Staatliche Kunstakademie Xihu“ wurde im Jahr 1929 geändert. Der neue Name wurde jetzt „Staatliche Kunstfachschule Hangzhou 杭州国立艺术专科学校“.

Im August 1928 versammelten sich ca. 20 Künstler im Haus Lin Fengmians, die meisten waren Lehrer der staatlichen Kunstfachschule Hangzhou. In der Versammlung verkündeten sie die Gründung eines „Verbandes der Kunstbewegung“. Alle Mitglieder des Verbandes waren fest überzeugt, dass die Kunstbewegung ununterbrochen weiter geführt werden sollte. Es war ein weiterer Kampf unter der Führung von Lin Fengmian, eine Fortsetzung der künstlerischen Bildungsreform und eine weitere Ausübung des Einflusses der Kunst auf die Gesellschaft. Die Künstler im „Verband der Kunstbewegung“ haben meist ein Studium im Ausland erlebt und wollten sich für die Entwicklung der neuen chinesischen Kunst einsetzen. Die Zielsetzung des Verbandes war: „Zusammenschließen der neuen künstlerischen Kräfte auf der Basis der Freundschaft; fördern der Kunstbewegung und der neuen östlichen Kunst.“¹⁴² Im Mai 1929 wurde ein Kunstmuseum in der Kunstfachschule Hangzhou eingerichtet. Lin Fengmian wurde der Direktor des Kunstmuseums.

Über den Grund der Niederlage der Kunstversammlung im Sommer 1927 in Beijing hat er nachgedacht. Er fand, dass die Niederlage der Kunstbewegung durch Schwächen in Reklame und Werbung verursacht worden war. Mit Selbstkritik meinte er, dass er früher alle seine Kraft auf das Kunstschaffen konzentriert und die Meinungsäußerung und die öffentliche Diskussion über die Kunst vernachlässigt hat. Er beschloss, sich mehr zu bemühen, um die öffentliche Aufmerksamkeit der Bevölkerung auf die Kunst zu lenken. Innerhalb eines Jahres wurden verschiedene Zeitschriften an der

¹⁴¹ Ibid., S. 40, 44.

¹⁴² Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 40.

Kunsthochschule Hangzhou ins Leben gerufen, z. B. „Apollo“, „Athena“ (Fig. 3)¹⁴³. „Göttliches Fahrzeug“ und auch die alle zehn Tage erscheinende Publikation „Kunst“, usw. Er hat verschiedene Aufsätze geschrieben, um die Kunst und die Kunstgeschichte theoretisch zu erklären und um die aktuelle Situation der Kunst zu analysieren und zu kritisieren. Seine Bücher „Kunst und die neue Lebensbewegung“ und „Essaysammlung über die Kunst“ wurden im Jahr 1936 veröffentlicht. In gleichem Jahr erschien das Buch „Die Weltkunst in 1935“¹⁴⁴, die Inhalte wurden von ihm übersetzt und redigiert. Zu seiner Arbeit sagte er, dass er die aktuelle Kunst in der Welt genauer betrachten möchte.

Fig. 3. Außenseiten der Zeitschriften APOLLO und ATHENA:



„Streng Trainieren und freies Schaffen“ war das Lehrprinzip Lin Fengmian's. Eine Forschungsabteilung wurde an der Kunstfachschule Hangzhou gegründet, die die Absolventen aus hochrangigen Kunstfachschulen aufnahm, um ihre künstlerische Qualifikation in der Forschung zu verbessern. Jedes Jahr wurde eine große Kunstausstellung veranstaltet. Verschiedene künstlerische Organisationen, die außerhalb des Unterrichts vielfältige Kunstaktionen betrieben, wurden gefördert. Die Schuleinrichtungen und die Bibliothek wurden trotz der schwierigen finanziellen Lage der Regierung langsam vergrößert. Die Studienatmosphäre war „frei, offen, aktiv, aufwärts“¹⁴⁵. Die Lehrer strebten mit den Studenten nach einem gemeinsamen Ziel, die Potentiale künstlerischen Schaffens unbeschränkt zu entfalten.

¹⁴³ Fig. 3, Außenseiten der Zeitschriften APOLLO und ATHENA. Ibid., S. 41.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid., S. 44.

Als Künstler hat Lin Fengmian aufmerksam die gesellschaftlichen und die politischen Tendenzen verfolgt. Er ließ sich aber nie in den komplizierten politischen Kampf hineinziehen. Sein Ziel war die „Verbreitung der Kunst in der Gesellschaft“. Er fand es wichtig, ein hohes Niveau der künstlerischen Erziehung in ganzem Land zu schaffen. Er bildete deshalb extra Studienplätze für die entlegenen Grenzprovinzen. Seine Strategie war in China bahnbrechend. Er wurde als „einer der Gründer der chinesischen modernen Erziehung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ bezeichnet.¹⁴⁶ 50 Jahre später waren viele seiner Schüler weltweit berühmte Künstler geworden, die die nachkommenden Generationen weiter beeinflussten. Man erinnert sich jetzt gern an die „freie“ Lehrmethode Lin Fengmians an der staatlichen Kunstfachschule Hangzhou. Er benutzte damals ein chinesisches Sprichwort als ein Thema seiner Malerei: „Einen Baum kann man in zehn Jahren aufziehen, einen Menschen heranzubilden kostet hundert Jahre 十年樹木, 百年樹人.“¹⁴⁷

In der Praxis des Unterrichts führte er die Studenten in die Natur und ermunterte sie, die Natur zu erkennen und von ihr zu lernen. Er meinte, der individuelle Stil kommt aus den persönlichen und den echten Naturkenntnissen. „Nur wer in die Natur geht und das wahre Gesicht der Natur kennen lernen will, kann erst seine Maltechnik gründlich trainieren, und die wahre Schönheit der Natur entdecken und darstellen“¹⁴⁸. Er hat sogar einen Zoo an der Kunstfachschule Hangzhou bauen lassen und verschiedene Tiere in dem Zoo gehalten, um den Studenten die echte Natur und eine vielfältige Naturlandschaft für ihr Kunstschaffen zu bieten.

Er war sehr dagegen, strenges Kopieren der traditionellen Meisterwerke in den Unterricht der Malerei einzuführen. Er fand, dass die Nachahmung der Stile der alten Meister ein Grund für den Stillstand in der chinesischen Malkunst ist. Das Kopieren behindert die Entwicklung des individuellen Malstils und hemmt die künstlerische Kreativität. Er schrieb 1933 in einer Zeitschrift: „Kunst ist eine direkte Darstellung und ein unmittelbaren Ausdruck der individuellen Idee, verbunden mit dem persönlichen Gefühl des Künstlers. Die Idee und das Gefühl gehört zwar dem Künstler, der Künstler gehört dennoch zu seiner Zeit. Die Wandlung der Zeit hat direkten Einfluss auf die Inhalte und die Technik der Malkunst, die vom Künstler in seinem Werk zum Ausdruck gebracht wird. Wenn die tausend Jahre alten Meisterwerke nur nachgeahmt werden, dann ist es keine Kunst des persönlichen Ausdrucks eines Künstlers, keine individuelle Kunst, die dem Gefühl und der Idee des Künstlers entspricht.“¹⁴⁹ Hier hat er das Kunstwerk mit der Persönlichkeit des Künstlers

¹⁴⁶ Ibid., S. 6.

¹⁴⁷ Ibid., S. 45.

¹⁴⁸ Ibid., S. 43.

¹⁴⁹ Lin Fengmian: Women suo xiwang de guohua qiantu (Die Zukunft der chinesischen Malerei, die wir erhoffen). Zitate aus: Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 43. In: Qian tu, Nr.1, 1933-1.

in einen engen Zusammenhang gestellt. Die Originalität des Kunstschaffens hat er in der künstlerischen Bildung stark gefördert.

Über den Unterschied zwischen der östlichen und der westlichen Kunst schrieb er, dass die westliche Kunst zu Naturalismus und Realismus neigt; die östliche Kunst dagegen beschreibt hauptsächlich die innere Welt und die Phantasien der Menschen. Sie neigt zu freier Darstellung mit dem Ausdruck der Gefühle. Die verschiedenen Charaktere der westlichen und östlichen Kunst bilden unterschiedliche Darstellungsformen und Stilrichtungen. Beide Seiten haben jeweils ihre Vorteile und Nachteile. Sie können von einander lernen und einander ergänzen. Dadurch kann neue Kunst entstehen.¹⁵⁰

Er forderte, die traditionellen Erfahrungen der chinesischen Kunst sollen methodisch zusammengefasst und systematisiert werden. Zur Reform der chinesischen Malerei hat er 3 Methoden vorgeschlagen und beim Unterricht durchgesetzt.¹⁵¹

1. Die Darstellung der Natur wird als Basis der Malerei trainiert. Die Natur und ihre Farberscheinungen sollen quantitativ und qualitativ, charakteristisch in der Malerei wiedergegeben werden.
2. Die traditionellen Malwerkzeuge und die Materialien in der Malerei werden geändert und variiert, damit ändert sich auch die Maltechnik.
2. Die Naturgegenstände werden im Unterricht eingesetzt, um objektive Aspekte zu erzielen.

Er fand, dass die Künstler versuchen sollten, mit den alten Prinzipien zu brechen, neue Entwicklungstendenzen zu verfolgen und eigene Kunststile zu schaffen. Sie sollten sich auch in die Lage des Kunstbetrachters versetzen, seine Realität beachten und sich bemühen, bei der Bevölkerung Verständnis für die Kunst zu erzeugen, die Gedanken

林鳳眠: 我們所希望的國畫前途. 前途(創刊號), 1933-1.

¹⁵⁰ Lin Fengmian: Dongxi yishu zhi qiantu (Die Zukunft der östlichen und der westlichen Kunst). In: Ost Zeitschrift, 1926-10, Band 23. Auch in: Zhu Pu (Zusammenstellung): Lin Fengmian lun yishu (Lin Fengmian: Über die Kunst), Du Ziling (Hg.): Sämtliche Werke Von Lin Fengmian, Band 1, Tianjin 1994. 林鳳眠: 東西藝術之前途. 東方雜誌, 23卷, 1926-10.
亦見: 朱朴(輯錄): 林鳳眠論藝術. 杜滋齡(主編): 林鳳眠全集, 上卷, 天津 1994.

¹⁵¹ Lin Fengmian: Zhongguo huihua xinlun (Neue Theorie der chinesischen Malerei). In: Apollo, Nr. 7, 1929. Auch in: Zhu Pu (Zusammenstellung): Lin Fengmian lun yishu (Lin Fengmian: Über die Kunst), Du Ziling (Hg.): Lin Fengmian quanji (Sämtliche Werke von Lin Fengmian), Band 1, Tianjin 1994. 林鳳眠: 中國繪畫新論. 見: 阿波羅 1929-7.
亦見: 朱朴(輯錄): 林鳳眠論藝術. 杜滋齡(主編): 林鳳眠全集, 上卷, 天津 1994.

und Gefühle des Kunstbetrachters durch die Kunst zu beeinflussen. Dafür müssen sie sich nicht nur künstlerisch, sondern auch charakterlich vervollkommen. Sie sollen die ästhetische Erziehung in der Gesellschaft als eigene Verantwortung ansehen und dafür arbeiten¹⁵². Er glaubte, dass die Kunst innovativ ist und nicht eingeschränkt werden darf, nicht nur technisch, sondern auch gedanklich.

Er glaubte, die Evolution der Menschheit verstärkt ihr Bedürfnis nach Kunst. Kunst ist nicht nur privat, auch nicht allein staatlich, sondern ein gemeinsamer Reichtum der Menschheit. Ein Kunstwerk ist mit anderen materiellen Dingen nichts zu vergleichen, es prägt Geist und Seele der Menschen. Wenn ein echtes Kunstwerk einen Menschen berührt, kann es auch andere Menschen erreichen¹⁵³.

1934 hat er drei künstlerische Prinzipien im Artikel „Wie ist unser weiterer Weg?“ vorgeschlagen: Individualität, Nationalität, Internationalität. Die drei Prinzipien sollen die Entwicklungstendenzen der chinesischen Kunst sein:

„Durch die individuelle Willenskraft haben wir die Individualität gefunden; durch die nationale Willenskraft haben wir die Nationalität gefunden; durch die weltweite menschliche Willenskraft haben wir eine gemeinsame Anschauung gefunden“¹⁵⁴.

Die Entwicklung der chinesischen Kunst beruht auf den drei Prinzipien. Sie hat er nicht nur in seiner Amtszeit als Rektor der Kunstfachschule Hangzhou, sondern auch in seinem ganzen Leben als Künstler angestrebt. Seine Kunstwerke interpretieren seine Kunstanschauung und seine Überzeugung in den drei Prinzipien.

Er strebte an, die westliche und die chinesische Kunst in ein harmonisches Verhältnis zu bringen. Er war sehr dagegen, die verschiedenen Malstile und die westliche Kunst

¹⁵² Lin Fengmian: Women yao zhuyi (Wir müssen den Kunstbetrachtern unsere Aufmerksamkeit schenken). In: Zhu Pu (Zusammenstellung): Lin Fengmian lun yishu (Lin Fengmian: Über die Kunst), Du Ziling (Hg.): Lin Fengmian quanji, (Sämtliche Werke von Lin Fengmian), Band 1, Tianjin 1994.

林鳳眠: 我們要注意. 朱朴(輯錄): 林鳳眠論藝術. 見: 杜滋齡(主編): 天津 1994.

¹⁵³ Lin Fengmian: Yishu de yishu yu shehui de yishu (Die künstlerische Kunst und die gesellschaftliche Kunst). In: Zhu Pu (Zusammenstellung): Lin Fengmian lun yishu (Lin Fengmian: Über die Kunst), Du Ziling (Hg.): Lin Fengmian quanji (Sämtliche Werke von Lin Fengmian), Band 1, Tianjin 1994.

林鳳眠: 藝術的藝術與社會的藝術. 見:

朱朴(輯錄): 林鳳眠論藝術. 杜滋齡(主編): 林鳳眠全集, 上卷, 天津 1994.

¹⁵⁴ Lin Fengmian: Shenme shi women de tantu ? (Wie ist unser weiterer Weg ?) In: Zhu Pu (Zusammenstellung): Lin Fengmian lun yishu (Lin Fengmian: Über die Kunst), Du Ziling (Hg.): Lin Fengmian quanji (Sämtliche Werke von Lin Fengmian), Band 1, Tianjin 1994.

林鳳眠: 什麼是我們的坦途? 見:

朱朴(輯錄): 林鳳眠論藝術. 杜滋齡(主編): 林鳳眠全集, 上卷, 天津 1994.

von der östlichen Kunst streng zu trennen. Er hasste die starre Handlungsweise in dem Unterricht, in dem die chinesische Kunst und die westliche Kunst gegenüber „feindlich“ dargestellt wurden. Er sah die Kunst als Ganzes, da alle Entwicklungsphasen und alle Kunstrichtungen miteinander verflochten sind. Wenn man sie von einander trennt und nur isoliert betrachtet, läuft man Gefahr, dass die Forschungsaspekte und die künstlerische Schaffensfreiheit in bestimmten Gebieten eingeschränkt werden. Malerei soll nicht von einer Schule, oder einer westlichen oder östlichen Richtung bestimmt werden. Er fand die dauernden heftigen Diskussionen über den Zweck der Kunst überflüssig. Er meinte, wenn ein Kunstwerk den menschlichen Geist tief berührt, ist es echte Kunst. Es geht ihm hier nicht um die Frage, ob die Kunst für sich allein oder für die Gesellschaft sein soll, sondern um die Frage, wie ein Kunstwerk beschaffen sein soll. Kunstschaffen sollte nicht eingeschränkt, sondern nur durch den Willen des Künstlers bestimmt sein. Ein überzeugendes Kunstwerk kommt aus dem Herz und der Seele des Künstlers¹⁵⁵. Diese Überzeugung war sein Lehrprinzip, es wirkte auch auf sein persönliches Schicksal.

Die Ausdrucksweise und der Stil seiner Malerei ist mit seiner Mentalität und seiner persönlichen Anschauung zur Kunst untrennbar verbunden. Die Maltechniken und die Lehrmethoden zwischen den Lehrern waren zwar unterschiedlich, hat er aber als Rektor und Künstler einen starken Einfluss auf die Malweise der Studenten ausgeübt. Im Unterricht über Skizzieren betonte er die Bedeutung des Umrisses für die gesamte Gestaltung des Gegenstandes. Für die feinen Linien und die detaillierte Darstellung hatte er wenig Interesse. Er strebte sogar an, auf die ästhetischen Sehgewohnheiten der chinesischen kalligraphischen Techniken in der Malerei zu verzichten. Er sorgte dafür, dass die Studenten den Hauptcharakter von komplizierten Naturerscheinungen herausfinden oder zusammenfassen und bildhaft darstellen. Die charakteristische massive, grobe und flächige Darstellungsweise in der Malerei Lin Fengmians zeigt den Einfluss des Fauves und des Expressionismus in seiner Studienzeit, der im Gegensatz zu einem sogenannten „feinen“ und „gezierten“ Malstil in der Qing Dynastie (1644 – 1911) steht. Seine künstlerische Neigung zu der traditionellen chinesischen Kunst lag in der Zeit zwischen der Han Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.) und der Tang Dynastie (618 n. Chr. – 907 n. Chr.), in der er einen schlichten und kraftvollen Stil entdeckte. Er kombinierte die westliche moderne Kunst mit der Han- Tang Kunst und entwickelte so seinen individuellen Stil. Die Bindung und Harmonisierung der östlichen mit der westlichen Kunst in seiner Malerei war zugleich eine Entdeckung des geistigen und künstlerischen Gemeinsamen, das sich in den verschiedenen Zeiten in östlichen und westlichen Kulturen befand und von ihm tief empfunden wurde. Das Gemeinsame läßt

¹⁵⁵ Lin Fengmian: Dongxi yishu zhi qiantu (Die Zukunft der östlichen und der westlichen Kunst).
In: Zhu Pu (Zusammenstellung): Lin Fengmian lun yishu (Lin Fengmian: Über die Kunst),
Du Ziling (Hg.): Band 1, Tianjin 1994.
林鳳眠: 東西藝術之前途, 見:
朱朴(輯錄): 林鳳眠論藝術. 杜滋齡(主編): 上卷, 天津 1994.

sich mit den Begriffen „frei“ und „unbefangen“ bezeichnen, die aus der traditionellen chinesischen Literatenmalerei entstanden und seinem künstlerischen Ideal entsprechen. Sein Malstil wurde in den 30er Jahren von seinen Studenten als „Lin Schule“ oder „Hang (-zhou) Schule“ eingeordnet¹⁵⁶.

1930 wurde er mit Pan Tianshou 潘天寿 und anderen Menschen zusammen eingeladen, nach Japan zu reisen. Dort besuchte er die Kunst- und die Hochschulen und forschte die Kunsterziehung. Er veranstaltete anschließend eine „Kunstaussstellung von Werken der Kunstfachschule Hangzhou“ in Japan.

1931 fing Japan an, China zu überfallen. 1937 brach der Widerstandskrieg gegen die japanische Aggression aus. Die staatliche Kunstfachschule Hangzhou musste umziehen. Der „Verband der Kunstbewegung“ konnte unter diesen Umständen nicht mehr weiter arbeiten und hörte langsam auf zu existieren. Das persönliche Schicksal Lin Fengmian's änderte sich danach dramatisch.

Foto von Lin Fengmian, ca. 30er Jahre des 20. Jahrhunderts.



¹⁵⁶ Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 43.

TEIL 3

Im Reich der Malerei Lin Fengmians

3. 1 Künstlerische Experimente (1923 – 1948)

3. 1. 1 Ausdruck der humanistischen und humanitären Gesinnung

Im Dunkel tappen 摸索

Das 200 x 450 cm große Ölgemälde „Im Dunkel Tappen 摸索“ (Abb. 2)¹⁵⁷ gehört zur ersten Periode des künstlerischen Schaffens in der Malerei Lin Fengmian's, und ist wahrscheinlich ein geistig repräsentatives Werk seiner Frühzeit. Das Ölgemälde malte er im Februar 1924 in Berlin¹⁵⁸. Das Bildformat benutzte er in den 20er und 30er Jahren häufig, jedoch in späteren Zeiten selten. Das Original ist heute verloren. Wir können nur einen Ausschnitt des Bildes aus Katalogen betrachten.

Abb.2



¹⁵⁷ Abb. 2, Lin Fengmian: Mosuo (Im Dunkel Tappen), 1924, 200 x 450 cm, Öl auf Leinwand. In: Du Ziling (Hg.): Sämtliche Werke von Lin Fengmian, Band 1, Tianjin 1994, Taf. 1.

林鳳眠: 摸索, 1924, 200 x 450 cm, 油畫. 見:
杜滋齡 (主編): 林鳳眠全集, 上卷, 天津 1994, 圖版 1.

¹⁵⁸ Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 27.

Nach dem Bericht eines Reporters der Zeitschrift „Kunstkritik“¹⁵⁹, der kurz nach der Fertigstellung des Werkes entstand, wurde dieses große Ölgemälde innerhalb eines Tages geschaffen. Er empfand, dass das ganze Bild eine Darstellung von Menschenfiguren ist, die berühmte Denker, Wissenschaftler, Dichter, Künstler, ... von der Antike bis zur Neuzeit repräsentiert. Bemerkenswert ist, dass die Figuren mit unterschiedlichen Positionen ihre geistige Intensität zeigen. Sie suchen ihren Weg im Dunkel: Homer beugt sich tief auf den Boden, Jesu denkt nach, Tolstoj streckt seine Hände nach vorn, Galilei, Michelangelo, Goethe, Ibsen, van Gogh, ... sie tapfen im Dunkel und versuchen, die Rätsel der Welt, des Lebens und des Universums zu erforschen und zu ergründen. Das Bild gleicht einer Theaterszene, sie repräsentiert die schwierige Entwicklung des menschlichen Geistes und die unerschütterliche Hoffnung der gesamten Menschheit. Die Darstellung zeigt die Bewunderung und Verehrung des Malers für die geistige Avantgarde in der menschlichen Geschichte. Der Reporter meint, dass die Aufmerksamkeit des Künstlers sich auf den inneren Ausdruck seiner Figuren konzentriert, nicht aber auf Details und die Ähnlichkeit zu bekannten Porträts¹⁶⁰.

Im Bild, das wir jetzt nur in einem Ausschnitt betrachten können, sieht man Figuren im Dunkel. Es ist wie in der Nacht, in der es keine bestimmte Lichtquelle gibt. Doch hier und da schimmert etwas Helles, so dass eine rätselhafte verschwommene Szenerie entsteht. Zahlreiche Silhouetten von Menschenfiguren befinden sich in einem dunklen Umfeld. Sie bewegen sich sehnsüchtig oder nachdenklich. Durch das schimmernde Licht erscheint die Szenerie eines Urwaldes, in dem die hoch stehenden Baumstämme und Pflanzen zu sehen sind.

In der Mitte des Gemäldes steht ein alter Mann mit langem Bart. Seine hohe Stirn und die Haare des Hinterkopfes erinnern an die Darstellung einer Mittelfigur der linken Seite im Fresko Raffaels „Schule von Athen, 1511/12“ (Abb. 3)¹⁶¹. In der Darstellung Raffaels hebt der große Philosoph die rechte Hand nach oben. Im Bild Lin Fengmian's dreht die Figur seinen Kopf dem Betrachter entgegen. Man sieht im Dunkel nur seinen Nasenrücken und die Augenbrauen. Er trägt ein langes Gewand, das bei Figuren der Antike üblich ist. Diese Mittelfigur erinnert aber auch an eine traditionelle Bilddarstellung des alten chinesischen Denkers Lao Zi 老子 (auch: Laotse; Lao-tzu, er lebte ca. im 5. Jahrhundert v. Chr.) (Abb. 4)¹⁶². In dem Bild hat der alte Mann einen

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Abb. 3, Raffael: Schule von Athen, 1511/1512, Fresko, ca. 800 cm, Rom, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura. In: Walther, Ingo F.: Malerei der Welt, Band 1, Bonn 1995, S. 172.

¹⁶² Abb. 4, 老子 Lao Zi (Laotse; Lao-tzu). In: Finkbeiner, Markus; Hafki, Thomas: Die Bibliothek der Weltliteratur, Berlin 2003, S. 46114.

ähnlich langen Bart, eine hohe Stirn und Haare am Hinterkopf. Er sitzt auf dem Rücken eines Wasserbüffels und dreht seinen Kopf lächelnd zu dem Betrachter. Diese Mittelfigur im Bild Lin Fengmian's bewegt sich seltsam: Während seine beiden Hände sich langsam nach vorn strecken, beugt er sich vor und hebt sein rechtes Bein vorsichtig hoch. Sein linkes Bein steht auf dem Boden und hält das Gleichgewicht. Der rechte Fuß bewegt sich mit der Drehung des Körpers. Die ganze Bewegung des alten Mannes erinnert an eine typische traditionelle chinesische Kampfsportart „Taiji Quan 太极拳“. Hier sollte aber der alte Mann mit dem „Taiji Quan“ nichts zu tun haben, sondern er tappt im Dunkeln und versucht, seine Richtung zu sichern.

Abb.3

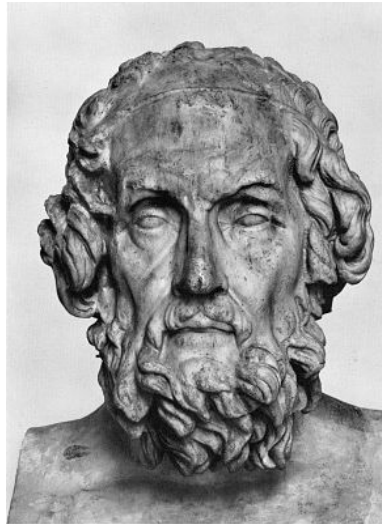


Abb.4



Vor dem alten Mann ist ein großer schwarzer Zwischenraum, hier wird ein Kopf sichtbar, der sich ganz nach vorn streckt, so dass die Gesichtszüge des alten Mannes dem Betrachter klar erscheinen. Seine Gesichtszüge erinnern an die Kopfdarstellung des griechischen Dichters Homer (er lebte im ca. 8. Jahrhundert v. Chr.) (Abb. 5)¹⁶³. Die Position des Kopfes befindet sich in der Höhe des Oberschenkels der Mittelfigur. Sein Körper ist vermutlich tief gebeugt, seine Hände sind auf den Boden gerichtet und tappend.

Abb.5



Hinter der Mittelfigur zeigt sich ein nach unten schauender Kopf. Sein Gesicht erscheint nachdenklich. Es erinnert an die Kopfdarstellung des Aristoteles (384 v. Chr. – 322 v. Chr.) (Abb. 6)¹⁶⁴ und Platon (427 v. Chr. – 348 v. Chr.) (Abb. 7)¹⁶⁵. Sein Körper ist als Silhouette erkennbar. Zwischen der Mittelfigur und dem Kopf Homers steht im Hintergrund ein junger Mann mit schmalen Gesicht, langen schwarzen Haaren und großem Bart. Er trägt ein langes dunkles Gewand und hebt seine Arme. Diese Figur erinnert an Jesus. Hinter und neben ihm sind noch zahlreiche andere Menschenfiguren, sie drehen ihre Köpfe in verschiedene Richtungen und bewegen sich. Vor ihnen oder hinter ihnen schimmert in der Ferne Licht, das für die Menschen, die im Dunkel tappend, Hoffnung bedeutet.

¹⁶³ Abb. 5, Homer, Porträt. In: Finkbeiner, Markus; Hafki, Thomas: Die Bibliothek der Weltliteratur, Berlin 2003, S. 37126.

¹⁶⁴ Abb. 6, Aristoteles, Porträt. In: Hansen, Frank-Peter: Philosophie von Platon bis Nietzsche, Berlin 2000, S. 2766.

¹⁶⁵ Abb. 7, Platon, Porträt. In: Hansen, Frank-Peter: Philosophie von Platon bis Nietzsche, Berlin 2000, S. 55505.

Abb.6

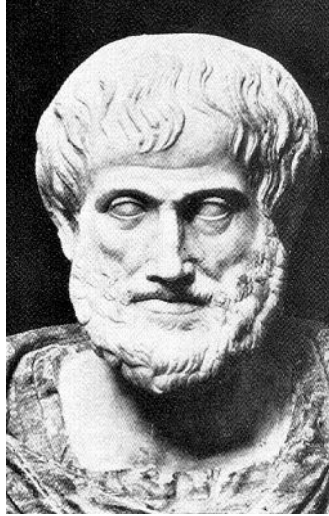
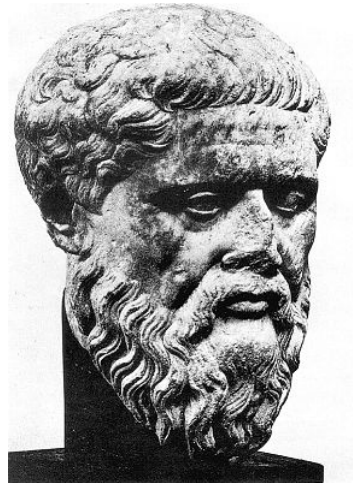


Abb.7



Unter den zahlreichen Figuren, alle Pioniere des menschlichen Geistes, sind nach dem Bericht überwiegend Dichter und Künstler. Es zeigt die Absicht des Malers: Er wertet Dichter und Künstler gleich hoch wie Philosophen und Wissenschaftler, die alle Verantwortung für die geistige Entwicklung der Menschheit tragen. Mit Neugier und Tapferkeit tappen sie im Dunkel und versuchen für die Menschen, einen neuen und besseren Weg zu finden. Das Bild lässt erkennen, dass er neben dem künstlerischen Ausdruck auch an seiner eigenen geistigen Orientierung arbeitet.

„Im Dunkel Tappen“ drückt eine seiner Überzeugungen aus: Das Auge oder unser Sehvermögen allein reicht bei weitem nicht, das Wesen oder das „wahre Gesicht“ der Welt klar zu erkennen. Um einen richtigen Weg zu finden, müssen alle unsere Organe genutzt werden, die Dinge mit Aufmerksamkeit zu erfühlen und darüber nachzudenken. Kunst ist nach seiner Meinung ein intuitiver Ausdruck, eine Darstellung des Gefühls.

Bei ihm ist das Wort „Gefühl“ nicht wie bei den Impressionisten, die den freien Naturstudien verbunden sind und dem Naturvorbild enger verhaftet bleiben, sondern mit dem Wahrnehmen und dem Nachdenken untrennbar verbunden. Für ihn ist das Gefühl mit der seelischen oder psychischen Wirkung verknüpft, das ein Erfolg der gesamten sinnlichen Wahrnehmung ist und oft eine Emotion mit sich bringt. Kunst ist für ihn eine Art seelischer Offenbarung des Künstlers mit Einfluss auf die Gesellschaft.

Leiden der Menschheit 人類的痛苦

1929 hat Lin Fengmian unter dem Thema „Leiden der Menschheit 人類的痛苦“ ein Ölgemälde auf Leinwand in einem ähnlichen Format geschaffen. Das Original ist verloren. Wir kennen heute das Bild nur aus dem Katalog (Abb. 8)¹⁶⁶.

Abb.8



Das Bild zeigt überwiegend Menschen. In der Bildmitte sind drei weibliche Figuren in einem Haufen von Leichen zu sehen. Sie machen verzweifelte Anstrengungen und stöhnen. Sie kämpfen um ihr Leben. Die im Vordergrund stehende Frau ist im Gesicht voller Blut. Ihr Körper- und Seelenschmerz zeigt sich in ihrer angespannten Körperhaltung. Die Frau am oberen Rand des Bildes lehnt sich mit ihrem Rücken an ein Holzbrett hinter ihr. Ihr Mund ist offen, ihr Gesicht ist durch Schmerzen verzerrt. Sie möchte mit letzter Kraft aufstehen. Vor ihr seitlich liegt eine tote Frau. Ihre Wunden und auch getrocknetes Blut sind auf ihrem Gesicht, an ihrer Brust und dem Bauch zu sehen. Der Hintergrund ist im Dunkel, unterbrochen durch leicht schimmerndes Licht, das die Holzgatter zeigt, die hinter den weiblichen Figuren aufgestellt sind.

¹⁶⁶ Abb. 8, Lin Fengmian: Renlei de tongku (Leiden der Menschheit), 1929, Öl auf Leinwand.
In: Du Ziling (Hg.): Sämtliche Werke von Lin Fengmian, Band 1, Taf. 6.
林鳳眠: 人類的痛苦, 1929, 油畫. 見:
杜滋齡 (主編): 林鳳眠全集, 上卷, 天津 1994, 圖版 6.

Das Bild ist durch ein politisches Ereignis im Jahr 1927 an der Zhongshang Universität in Guangzhou veranlasst, das mit Erschießungen endete. Einer der Getöteten war ein Heimat- und Studienkollege Lin Fengmian's ¹⁶⁷. Mit Schock und Seelenschmerzen war Lin Fengmian zwei Jahre lang belastet. Im Jahr 1929, als er das Ölbild ausstellte, wurde er von einem hohen Militärbeamten scharf kritisiert. Der schimpfte, dass die Kunstfachschule Hangzhou einen „Seelenmord“ begangen habe. Der Chef der Partei Guomin Dang (auch: KMT) Jiang Jieshi 蔣介石 (auch: Chiang Kai-shek) hat 1932 die Ausstellung der Kunstfachschule Hangzhou besichtigt. Er kritisierte das Bild und fragte: „Unter dem blauen Himmel und der strahlenden Sonne, woher kommen so viele Schmerzen?“ ¹⁶⁸ Hier ist gemeint, dass die Regierung der Partei „Guo Min Dang“ mit der Fahne „Blauer Himmel und strahlende Sonne“ nur glückliche Menschen kennt. Dabei hatte er die Erschießungen befohlen. Die Kunstkritiker hatten jedoch eine andere Meinung. Der Malstil, insbesondere die Aktdarstellungen im Bild werden „mutig“, „ungewöhnlich“, „unbefangen“, „lebendig wirkend“, usw. sehr positiv gewertet ¹⁶⁹.

Der künstlerische Einfluss ist in zwei Beispielen zu erwähnen: Erstens das Bild „La Tentation de saint Antoine“ von Paul Cézanne um 1870 (Abb. 9) ¹⁷⁰.

Abb.9



¹⁶⁷ Li Shusheng: Fangwen Lin Fengmian xiansheng (Zu Besuch bei Herrn Lin Fengmian), Meishu 1990-1.

李樹生: 訪問林鳳眠先生, 美術 1990 年 1 月.

¹⁶⁸ Ibid. Auch in: Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 48.

¹⁶⁹ Ibid. Hangzhou 1999, S. 48-49.

¹⁷⁰ Abb. 9, Cézanne, Paul : La Tentation de saint Antoine, um 1870, 56.5 x 76 cm, Öl Auf Leinwand. In: Cantz, Hatje, Cézanne und die Moderne, Riehen/Basel 1999, S. 31, Taf. 4.

Die beiden Bilder, wenn auch unterschiedlichen Inhalts, haben eine ähnliche Komposition: Im Bildzentrum sind drei weiblichen Figuren im Dreieck dargestellt. Cézanne ist ein Künstler, den Lin Fengmian sehr bewundert. Seine Malerei war Lehrinhalt an der Kunstfachschole Hangzhou. Zweites Beispiel ist das Bild „Der Mörder“ (Abb. 10)¹⁷¹ von Ernst Ludwig Kirchner im Jahr 1914, die Anfang des ersten Weltkrieges geschaffen wurde. Im Bild Kirchner's hat die weibliche Figur blutige Wunden am Bauch und Hals, ihr geöffneter Mund drückt Schock und Schmerzen aus. Der Mörder ist eine männliche Figur, er steht seitlich zu der getöteten Frau, unter seiner rechten Hand am Boden sieht man, ein Messer mit Blut liegen.

Abb.10



In den 30er Jahren hat Lin Fengmian ein anderes Ölbild „Der Körper 人體“ gemalt (Abb. 11)¹⁷², in dem der Einfluss des Expressionismus und Kubismus klar zu erkennen ist: Im Bild liegt eine Frau in einer Ruine. Hinter ihr sieht man ein schräges Fenster. Ihre steif ausgestreckten Finger erinnern an die Handdarstellung im Bild Kirchner's, in dem die Angst und der Schock des Mörders in ähnlicher Weise durch seine steif nach unten gestreckten Finger gezeigt wird. Die Bildkomposition und die Darstellung der Körperform erinnern an das Bild „Dryade“ (Abb. 12)¹⁷³ von Pablo Picasso, das er 1908 gemalt hat. Im Bild Lin Fengmian's starb die Frau vermutlich durch plötzliche Bombardierung des Hauses in Angst und Schock. Die flammende Luft und das Licht

¹⁷¹ Abb. 10, Kirchner, Ernst Ludwig: Der Mörder, Farblithographie, 1914, in: Sabarsky, Serge: Malerei des deutschen Expressionismus, Stuttgart 1987, S. 121.

¹⁷² Abb. 11, Lin Fengmian: Renti (Körper), 30er Jahre, Öl auf Leinwand. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 93.
林凤眠: 人體, 約30年代, 油畫. 見: 許江 (主編): 林凤眠之路, 杭州 1999, 93 頁.

¹⁷³ Abb. 12, Picasso, Pablo: Dryade, 1908, 186 x 107, Öl auf Leinwand, Ermitage, Leningrad. In: Picasso, Pablo: Mensch und Werk, München 1974.

des Feuers, die zerbrochenen Möbel, die neben dem weiblichen Körper zu sehen sind, bilden eine katastrophale Kriegsszene, die im unsichtbaren Hintergrund spielt. Die nackt dargestellte Frau liegt in der Bildmitte. Ihr weicher, vom Licht des Feuers beleuchteter und lebloser Körper wird durch die geometrisch dargestellten harten Materialien, die um sie verstreut sind, hervorgehoben. Die Farben von Orange, Karminrot und Violett, die durch dunkelgrüne und schwarze Konturen und weiße Flecken kontrastiert sind, verstärken die unerträglich brennende Hitze im dargestellten bombardierten Raum und die tragische Atmosphäre des Krieges.

Abb.11



Abb.12



Alle dargestellten Opfer sind weiblich: In der Gewalt stirbt die Schönheit der Welt, stirbt die Liebe zwischen Menschen, stirbt die Zärtlichkeit von Mann und Frau, stirbt die menschliche Wärme und die Zukunft. Mord, Schock und Schmerzen – Leiden der Menschheit.

3. 1. 2 Von der Ölmalerei zum Aquarell

Im Juli 1937 überfiel Japan China. Die japanischen Truppen eroberten schnell große Gebiete Chinas. Eine Menge Kunstwerke Lin Fengmian's, insbesondere die oben genannten Originale, die im großen Format geschaffen wurden, sind durch den Krieg zerstört worden. Alle Lehrer und Studenten der Kunstfachschule Hangzhou wurden Kriegsemigranten, sie flüchteten mit Hunderttausenden Chinesen zusammen in die Mitte oder den Südwesten Chinas. 1938 erreichten sie Yuanling 沅陵 der Hunan Provinz 湖南省, um sich dort niederzulassen¹⁷⁴. In der Kriegszeit wurden verschiedene Universitäten wegen Mangel an Studenten und Schuleinrichtungen zusammengefasst. Die Kunstfachschule Hangzhou wurde mit der Kunstfachschule Beipin 北平 (auch: Beijing; Peking 北京) vereinigt. Unter den Kriegswirren und Konflikten zwischen den verschiedenen politischen und akademischen Gruppierungen waren die ursprünglichen Kunst- und Schulprinzipien, die von Lin Fengmian durchgesetzt waren, nicht mehr weiter zu führen. Cai Yuanpei war seit langem nicht mehr in der Regierung. Ohne seine Unterstützung war es für Lin Fengmian allein zu schwierig, die vereinigte Schule nach seinen Prinzipien zu leiten. Er war traurig und ratlos. Er wurde zwar zum Rektor der vereinigten „Staatlichen Kunstfachschule“ ernannt, hat aber schließlich entschieden, sein Amt niederzulegen und sich von der Schule zu verabschieden. Es ist für ihn ein Lebensabschnitt. Es bedeutet eine Verabschiedung seiner über zehnjährigen amtlichen Karriere.

1939 hat er seine Frau und Tochter im Familienhaus in Shanghai verlassen und ist allein nach Chongqing 重慶 gegangen, um den Lebensunterhalt für seine Familie zu verdienen. Dort hat er eine Stelle als normaler Angestellter der politischen Abteilung der Partei Guo Min Dang angenommen. Seine Aufgabe war es, Bilder und Kalligraphien gegen den Angriffskrieg Japans für Plakate und Zeitung zu entwerfen. Er verdiente dadurch ein wenig Geld und konnte damit seine Familie ernähren. Die Stadt Chongqing wurde jeden Tag von den japanischen Flugzeugen bombardiert. Er wohnte deswegen in einem Lagerhaus, das sich am Südufer des Changjiang-Flusses (auch:

¹⁷⁴ Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 54.

Yangtse) 長江 neben einem berühmten buddhistischen Tempel befand¹⁷⁵. Der Ort liegt weit entfernt von der Stadt in einer schönen Landschaft. In dem Lagerhaus fand er Sicherheit und Ruhe. Jetzt fing er an, sich neben der Arbeit wieder intensiv der Malerei zu widmen.

Das Erforschen der Malerei und die Versuche, einen eigenen Malstil zu finden, war für ihn ein hartnäckiger Kampf. Er hat sich dazu ungeheuer Mühe gegeben. Oft kaufte er die Lebensmittel in der Stadt, dann trug er sie nach Hause, und kochte für einige Tage, danach schloss er seine Tür, um sich allein im Haus auf die Malerei zu konzentrieren. In der Zeit des achtjährigen Krieges kam selten jemand zu Besuch. Er wohnte allein und reiste wegen des Kriegszustandes nicht gern. Im Winter war es im Lagerhaus sehr kalt. Im Sommer wird Chongqing eine sogenannte „Stadt am Ofen“. Das Leben war hier für ihn sehr einsam und hart. Aber es war auch eine Chance, seine künstlerischen Prinzipien und seine Ideale, die er früher in der Kunstfachscheule als Leiter und Lehrer durchsetzen wollte, zu versuchen und zu praktizieren.

In der Kriegszeit waren Materialien für die Ölmalerei schwierig zu finden. Außerdem war sein Einkommen zu knapp, um die hohen Preise dafür zu zahlen. Daher hat er versucht, mit billigeren Materialien wie Xuan-Papier, Wasserfarbe, Tusche, Pinsel, usw. zu malen. Er verband eine Stange mit mehreren Pinseln, um breitere Flächen auf Xuan-Papier zu bringen, und um einen Duktus, den er für seine Malerei wünschte, zu gewinnen. Er versuchte und malte täglich mit neuen Themen, neuen Formen, neuen Kompositionen und neuen technischen Methoden von Farbkombinationen und Pinselführung. Er erforschte die europäischen modernen Kunstströmungen, aus Büchern und Zeitschriften, die er mitgebracht hatte, und experimentierte mit chinesischen und europäischen Darstellungsweisen, um seinen eigenen künstlerischen Ausdruck zu finden. Sein persönlicher Malstil wurde in dieser Zeit gebildet.

1942 zog die Kunstfachscheule Hangzhou nach Chongqing um. Lin Fengmian wurde zum Professor für westliche Malerei in Chongqing berufen. Im August 1945, nach der Kapitulation Japans, kam er mit der Kunstfachscheule zusammen zurück nach Hangzhou. Sein Atelier wurde wieder eingerichtet. Die westlichen ideologischen Strömungen und die moderne Kunst interessierten viele junge Studenten. Im Fachvortrag meinte er, dass Picasso nach Cézanne einer der größten Künstler der modernen Kunst sein wird¹⁷⁶. Es zeigt, dass er seine Aufmerksamkeit und seine forschenden Augen immer auf die Entwicklungstendenzen der westlichen modernen Kunst richtet. Nach der Erinnerung seines Assistenten träumte er in Zukunftsvisionen von der Gründung einer neuen Kunstakademie, in der neben den handwerklichen Techniken auch Philosophie und Literatur vermittelt werden, um die künstlerische

¹⁷⁵ Ibid., Hangzhou 1999, S. 55.

¹⁷⁶ Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 57.

Fähigkeit und das geistige und kulturelle Bildungsniveau zu erhöhen¹⁷⁷. Er kämpfte nicht nur als ein aktiver Protagonist für die moderne Kunst Chinas, sondern auch als Maler und Professor, er gewann über seine Kunstwerke hinaus und in seiner Lehrtätigkeit mehr Einfluss.

Landschaft 風景

Das Bild „Landschaft 風景“ (Abb. 13)¹⁷⁸ wurde im Jahr 1938 gemalt, vermutlich in Yuanling 沅陵, dem Zufluchtsort der Kunstfachschole Hangzhou und natürlich auch Lin Fengmian's. Yuanling liegt eng am Flussufer Yuanjiang 沅江 in der Provinz Hunan 湖南. Auffallend ist die Darstellungsweise des Bildes: Die Gebirgsketten sind mit dickem und stürmischem Pinselduktus gemalt. Dagegen ist die Pinselführung für das fließende Flusswasser langsam und gleichmäßig. Ganz unten am Bildrand liegt das feste und flache Ufer. An der rechten Ecke des unteren Bildrandes sieht man zwei kleine Fischerboote, sie sind leer und liegen ruhig vor Anker am Ufer. An der linken Ecke des unteren Bildrandes sind Name und Siegel des Malers zu sehen.

Abb.13



¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Abb. 13, Lin Fengmian: Fengjing (Landschaft), 1938, 33.8 x 34 cm, Tusche auf Papier, Privatbesitz. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 99.
林凤眠: 風景, 1938, 33.8 x 34 cm, 紙本水墨, 私人收藏. 見:
许江(主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 99 頁.

Eine Landschaft mit Gebirgszug und Flusswasser ist zwar das traditionelle chinesische Thema, dennoch ist diese Darstellung wenig traditionell. Im Bild bringt der Maler seine Emotionen zum Ausdruck, nicht aber die Geschicklichkeit seiner Pinseltechnik. Der Einfluss von Expressionismus und Fauvismus ist hier klar zu erkennen. Die Betrachtung seiner späteren Landschaftsbilder zeigt, dass dieses Bild eine embryonale Form seiner späteren Landschaftsmalerei ist. Durch die dicken und kräftigen Pinselstriche wird der wellenförmige Gebirgszug in eine starke Bewegung versetzt. Es zeigt seine innere Unruhe. Das langsam fließende blaue Flusswasser im Yuanjiang ist im Kontrast zu den Gebirgsketten und harmonisiert mit dem blauen Himmel am oberen Bildrand. Das Wasser reflektiert auch das silberweiße Licht des Himmels. Der Kontrast zwischen Blau, Ockergelb, Schwarz und Weiß, und der Kontrast zwischen dem ruhigen Ufer und dem ständig fließenden Strom verleiht der beinahe abstrakt dargestellten Landschaftsszene eine lebendige Atmosphäre. Die geankerten beiden Fischerboote sind zwar sehr klein dargestellt, bieten aber eine Geborgenheit, die an die Menschenseele rührt, die man in den übrigen Teilen des Bildes nicht findet.

Im Jahr 1938 wurde die Staatliche Kunstfachschule Hangzhou mit der Staatlichen Kunstfachschule Beipin 北平 (auch: Beijing, Peking 北京) im Zufluchtsort Yuanling vereinigt. Lin Fengmian wurde zum Rektor der vereinigten „Staatlichen Kunstfachschule“ ernannt. Die geankerten beiden Fischerboote am Ufer an der rechten Ecke des Bildes sind nebeneinander liegend dargestellt, sie können als symbolische Darstellung der beiden vereinigten Kunstfachschulen betrachtet werden. Die vereinigte Kunstfachschule bietet zwar Trost für die Schüler und Lehrer, die Yuanling als Zufluchtsort gefunden haben und dort die Kunst weiter betreiben wollen, aber diese beiden Schulen sind nicht nur kleiner geworden, sie befinden sich auch einsam in einer beunruhigenden Situation. Seine stürmische und ständig gebrochene Pinselführung an den Bergketten zeigt seine innere Unruhe und seinen psychischen Konflikt. Nach der Vereinigung der beiden Schulen entstanden in den Lehrern verschiedene politische und akademische Gruppierungen, die zu einem gegenseitigen Konflikt führten. Er konnte seine Lehrprinzipien unter solchen Umständen nicht mehr weiter durchführen. Nach kurzer Zeit hat er entschieden, sein Amt niederzulegen und mit seiner Familie nach Shanghai umzuziehen. Die zwei kleinen „Fischerboote“ sind für ihn kein Trost. Sie werden in der rechten Ecke und unauffällig dargestellt, als ob der Maler auf dem Ufer steht und sich schweren Herzens von den Schulen verabschiedet.

Das Bild dokumentiert einen wichtigen Lebensabschnitt Lin Fengmian's. Es ist ein Wendepunkt seiner amtlichen Karriere.

Winter 冬

Das Bild „Winter 冬“ (Abb. 14)¹⁷⁹ entstand im Jahr 1948 während des Bürgerkrieges. Die Gemeinsamkeit im Vergleich mit dem oben beschriebenen Bild „Landschaft“ (Abb. 13) ist die horizontale und die schichtweise Darstellung dieser Landschaft.

Abb.14



Im Bild herrscht eine melancholische, beinahe traurige Stimmung: Die winterliche Landschaft ist menschenleer. Ein Boot liegt einsam auf einem von Schnee und Eis bedeckten, fast trockenen Flussbett im Vordergrund des Bildes. In der Mitte des Bildes sieht man Bäume, ihre kurzen Astgabelungen strecken sie nackt in die kalte Luft. In der Ferne rechts sieht man ein Bauernhaus hinter einem Gatter, der dreieckige Giebel und das im Vordergrund liegende, an den Enden leicht nach oben gebeugte Boot verstärken die einsame und leblose Stimmung des kalten Winters. Der Himmel ist mit dicken Wolken bedeckt, die den Horizont unsichtbar machen. Das Bild ist mit den Farben Schwarz, Dunkelbraun, Grau, Ockergelb und Gelb auf weißes Papier gemalt. Die Bäume sind dunkelbraun und schwarz, sie sehen verbrannt aus. Das Bild ist während des Bürgerkrieges gemalt. Im Bild riecht es nach Pulverrauch. Die horizontal schichtweise dargestellten Fluss, Felder und Wolken bilden mit den vertikalen dicken

¹⁷⁹ Abb. 14, Lin Fengmian: Dong (Winter), 1948, 69.5 x 67.5 cm, Tusche auf Papier, Privatbesitz.
In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 114.
林凤眠: 冬, 1948, 69.5 x 67.5 cm, 纸本水墨, 私人收藏. 见:
许江(主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 114 页.

und starr nach oben strebenden Bäumen Kreuzformen. Sie verleihen der winterlichen Landschaft eine ernsthafte, kompromisslose Atmosphäre. Die nackten Astgabelungen an den Bäumen erinnern an klagende Menschen, die Arme und Hände nach oben erheben.

Die schichtweise dargestellte Landschaft ist mit Bildern Edvard Munch zu vergleichen. Zwei Beispiele: Das Bild „Abend. Melancholie I“ (Abb. 15)¹⁸⁰ im Jahr 1896 und das Bild „Der Schrei“ (Abb. 16)¹⁸¹ im Jahr 1893.

Abb.15



Abb.16



¹⁸⁰ Abb. 15, Munch, Edvard: Abend. Melancholie I, 1896, 41.3 x 46.0 cm, Holzschnitt von zwei Platten, OKK 571-18 Sch. 82. In: Edvard Munch, Aus dem Munch Museum Oslo, München 1987, Taf. 57.

¹⁸¹ Abb. 16, Munch, Edvard: Der Schrei, 1893, 91 x 73.5 cm, Kaseinfarben auf Karton. In: Edvard Munch, Die Meisterwerke, Oslo 1988, Taf. 13.

Die oberen Hälften der beiden Bilder zeigen, dass Munch in seiner Landschaftsdarstellung einen typischen Charakter hat: Horizontal, schichtweise und wellenförmig. Hier merkt man eine psychische Gemeinsamkeit in der Landschaftsdarstellung beider Maler: Die dicken Wolkenschichten bilden mit Feldern und mit fließendem Flusswasser zusammen eine Landschaft, sie wirken melancholisch und bedrückend. In dieser Form der Komposition entdeckt man eine innere „Melodie“, eine traurige und klagende „Melodie“. Sie schwebt über dem Bild – eine Melodie aus tiefer Seele der beiden Maler. Die senkrechte und horizontale Linienführung in den Bildern beider Maler wirken steif und schonungslos. Der starke schwarz-weiß Kontrast und die nuancierten Farbtöne zwischen Grün, Grau und Braun verleihen den dargestellten Landschaften eine depressive Stimmung.

Man spürt aber auch die Unterschiede im Ausdruck zwischen den beiden Malern: Die depressive Stimmung und die quälende Angst vor einer dunklen und schrecklichen Zukunft erscheinen in den Bildern Munch's an der unerträglichen Schmerzgrenze zu sein, die seine innere Verzweiflung zeigen. Im Bild Lin Fengmian's zerstört diese depressive Stimmung die innere Ruhe aber nicht. Es verbirgt trotz aller traurigen Realität noch Erwartung und Hoffnung auf die Zukunft. Das leere Boot auf dem vereisten Flussbett ist Zeichen der Erwartung: Frühling wird kommen, die Bäume werden wachsen und das Flusswasser wird wieder fließen.

Eule 貓頭鷹

Die „Eule 貓頭鷹“ (Abb. 17)¹⁸² entstand in den 40er Jahren. Dieser „weise Vogel“ gehört zu seinen Lieblingsmotiven. Als Bildmotiv ist eine Eule in der traditionellen chinesischen Malerei nicht häufig zu sehen. Die Eule ist nach der griechischen Mythologie das heilige Tier Athenes. Athene ist die Göttin der Weisheit, daher ist eine Eule Symbol der Klugheit. Athene ist ursprünglich die Kriegsgöttin. Sie übernimmt später die Rolle der Schutzherrin der Wissenschaften und Künste¹⁸³. Diese Charaktere Athene's haben Lin Fengmian sicher gefallen. Nach seinem Studium während seiner Amtszeit als Rektor der Kunstfachschole Hangzhou hat er verschiedene Kunstzeitschriften ins Leben gerufen, eine davon trug den Namen „ATHENA“¹⁸⁴

¹⁸² Abb. 17, Lin Fengmian: Maotouying (Eule), ca. 40er Jahre, 35 x 22 cm, Tusche auf Papier, Sammlung von Meijie Haus in Hongkong. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 109.

林凤眠: 貓頭鷹, 約40年代, 35 x 22 cm, 紙本水墨, 香港梅潔樓藏. 見: 許江 (主編): 林凤眠之路, 杭州 1999, 109 頁.

¹⁸³ Impelluso, Lucia: Götter und Helden der Antike, Berlin 2003, S. 57.

¹⁸⁴ Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 41.

(Sehen S. 64, Fig. 3: Außenseiten der Zeitschriften APOLLO und ATHENA). In seinem Leben hat er mehrmals eine Eule gemalt, die seine Seelenzustände reflektiert.

Abb.17



Im Bild sitzt die Eule auf einem Baumzweig. Der Hintergrund des Bildes ist leicht graugelb gefärbt. An den Bildrändern links und rechts sieht man Pflanzen und Teile eines Baumes, die im leichten Nebel schlecht erkennbar sind. An der unteren Ecke links stehen Name und Siegel des Malers. Die Eule ist auf traditionelles Xuan-Papier mit Pinsel und leichten Tuschefarben gemalt. Hier sieht man die künstlerische Wirkung in der Darstellung des Feder-Kleides der Eule, die durch den Saugeffekt des Xuan-Papiers erreicht wird. Es sind die feinen und weichen Federn der Eule und ihre langen, kräftigen Krallen zu sehen – sie ist noch jung und voller Energie. Auffallend ist auch die Zurückhaltung des Vogels: Er zieht seinen Kopf zurück, sein blaugrauer harter Schnabel steckt halb in seinem nach vorn geschobenen schwarzen Flügel. Seine Augen sind trübe, die zwei nach oben gestreckten Ohren und die aufgerichteten Kopffedern zeigen seine innere Unruhe und seine Selbstbeherrschung. Die Eule sitzt allein auf einem Baumzweig und ist traurig. Einige ihrer zarten, dunklen Federn am Körper fallen langsam ab. Hat sie vielleicht noch Erwartungen und Träume? Neben ihrem rechten Fuß fliegt eine Heuschrecke. Es gibt wenig Trost.

Die Darstellung reflektiert den Seelenzustand des Malers in den Kriegsjahren. Es ist eher eine Selbstironie: Er versteckt sich und fühlt sich wie ein Feigling. Was kann er tun, wenn es überall Chaos und Zerstörung gibt? Er hat Träume, aber die kann er nicht verwirklichen. Die Vergeudung seiner Zeit und Kräfte betrübt ihn. Die abfallenden Federn der Eule deuten seine innere Qual an. Er sieht keine klare Zukunft und fühlt sich allein, ratlos und traurig wie diese gemalte einsame Eule.

Flötenspielerin 吹笛仕女

Das Bild „Flötenspielerin 吹笛仕女“ (Abb. 18)¹⁸⁵ entstand in den 40er Jahren. Im Bild herrscht eine melancholische Stimmung und zeigt den komplexen Seelenzustand des Malers. Interessant ist, dass er im Bild eine Methode benutzt, um Ort, Datierung und Person anzudeuten.

Abb.18



¹⁸⁵ Abb. 18, Lin Fengmian: Chuidi shiniu (Flötenspielerin), ca. 40er Jahre, 33 x 33 cm, Tusche und Farbe auf Papier, Sammlung von Shen Dingjian. In: Xu Jiang (Hg.). Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 110.
林凤眠: 吹笛仕女, 约40年代, 33 x 33 cm, 纸本彩墨, 申鼎鉴藏. 见: 许江(主编): 林凤眠之路, 杭州1999, 110页.

Im Bild sitzt eine flötende Frau in einem leicht beleuchteten Raum. Hinter ihr ist ein durchsichtiger gelbgrüner Fenstervorhang. Das Tageslicht dringt durch das Fenster. Der Raum ist in schwach gelbgrünes Licht getaucht, es riecht nach Champagner und Tee. Eine leise und melancholische Melodie schwebt im Raum, die von der flötenden Frau gespielt wird. Neben der flötenden Frau an der rechten Seite steht ein dunkelblauvioletter Wandschirm mit ockergelbem pflanzlichem Dekor. Der Wandschirm beherrscht über 1/3 der Bildfläche und wirkt bedrückend. Der Name des Malers steht am rechten Rand Wandschirms unten. Die Frau trägt eine traditionelle chinesische Kleidung. Der Stil ihres Kleides und der Frisur ist in der Bildsprache Symbol der „klassischen Mode“, das in der Darstellung der Frauenfiguren oft zu sehen ist. Die Frau sitzt auf einem dunkelfarbigem Hocker, der orangegelb an den Rändern lackiert ist. Das dahinter stehende orangegelbe Gitter mit dem orangegelben Geländer, das neben der Flötenspielerin an ihrer rechten und linken Seite steht, bildet eine bühnenartige Raumbegrenzung. Es erinnert an eine Bar, in der eine Frau auf einer kleinen Bühne für die Gäste Flöte spielt.

Das Wort „Bar“ ist phonetisch gleich dem chinesischen Wort „巴 ba“, das an einen chinesischen Staatsnamen in der Zhou Dynastie (1100 v. Chr. – 256 v. Chr.) erinnert. Dieser Staat liegt in der heutigen Provinz Sichuan 四川. Chongqing ist eine große Stadt in der Provinz Sichuan, in der Lin Fengmian während des Krieges in den 40er Jahren als Professor an der Kunstfachschule tätig war. Die Kombination von der linken Seite des Gitters und dem linken Geländer mit der vorderen Querstange des Hockerbeins erinnert an das bildhafte chinesische Schriftzeichen „巴 ba“, das den alten Staatsnamen kennzeichnet. Es ist kein Zufall, dass die Bildkomposition mit der Atmosphäre des dargestellten Raums übereinstimmt, die sowohl phonetisch als auch bild- und schriftlich an den Ort der Sichuan Provinz erinnern. Es ist zu entdecken, dass der Maler beabsichtigte, manche Informationen in seinem Bild unterzubringen.

In den Jahren 1942 – 1945 war die Kunstfachschule Hangzhou nach Chongqing in die Sichuan Provinz umgezogen. Lin Fengmian wurde gebeten, als Professor für westliche Malerei an der Kunstfachschule zu arbeiten. Er hatte noch drei Kollegen für die westliche Kunst. Im Atelier Lin Fengmian's studierten über 20 Studenten. Es war die Zeit des Krieges, aber seine Lehrtätigkeit gab ihm einen gewissen Trost. Er arbeitete sehr konzentriert in der Lehre und bemühte sich, seine Studenten zu betreuen. Er förderte den Forschungsgeist der Studenten und ermunterte sie, ihre Emotionen und Gefühle in den Kunstwerken auszudrücken.

Die anmutige Flötenspielerin zeigt seinen damaligen Seelenzustand: Er ist jetzt als Professor an der Kunstfachschule tätig, an der er früher in Hangzhou der gleichen Kunstfachschule, nicht als Mitarbeiter, sondern als Rektor, als Boss, eine führende Rolle spielte. Er fühlt sich in diesem Moment wie diese flötende Frau im Bild: Sie schließt ihre Augen beim Spiel und konzentriert sich auf die Melodie. Sie sitzt mit dem Rücken zum Licht vor dem Fenster, so dass ihre Gesichtsfarbe graubraun erscheint. Ihre

ruhige und leichtschräge Körperhaltung und ihr meditierender Gesichtsausdruck, gemischt mit dem gelbgrün und blaugrau farbigen Raumlicht, repräsentiert ihre innere komplexe psychische Lage: Leichte Freude, große Ruhe, Gelassenheit, aber auch Melancholie und Traurigkeit, verstärkt durch die Raumatmosphäre. Man kann in der Bildkomposition noch andere Merkmale entdecken, z. B. die Datierung und die Person der flötenden Frau.

Im Bild sitzt die flötende Frau auf einem Hocker, der mit vier Beinen auf dem Boden steht. Die Beine sind durch Querstreben verstärkt. Zwei Beine des Hockers werden dargestellt, die anderen zwei Beine sind vom Kleid der Frau verdeckt. Die Absicht des Malers ist hier zu entdecken, dass zwei Ziffern „4“ und „2“ verborgen sind. Ähnlich ist es bei den zwei Geländern an der viereckigen Bühne, die am linken und am rechten Rand der flötenden Frau stehen und mit den Hockerbeinen gleichfarbig sind. Merkwürdig ist, dass vor und hinter der flötenden Frau aber keine Geländer mehr zu sehen sind, sondern nur die dunklen Schatten. Die verborgenen Ziffern „4“ und „2“ sind hier wieder zu erkennen. Es ist kein Zufall, dass das chinesische Schriftzeichen eine wichtige Rolle spielt: Die Ziffer „2“ ist auf Chinesisch „二“ geschrieben. Man geht davon aus, dass der Maler die Absicht hat, uns die Entstehung des Bildes für das Jahr 1942 – 1944 anzudeuten.

Der Name der flötenden Frau wird nicht gegeben. Es ist jedoch wichtig, die gesellschaftliche Rolle der dargestellten Figur festzustellen. Im Bild hat der Maler eine Spur hinterlassen, der man mit Sorgfalt folgen kann. Die im Bild flötende Frau trägt eine traditionelle Kleidung. Es ist überwiegend ein weißes Kleid, das bis zum Boden reicht und die Füße der Frau verdeckt. Die Darstellung der Kleiderfalten am unteren Teil des weißen Kleides ist seltsam, einige Linien erscheinen unnatürlich: Es sind zwei chinesische Schriftzeichen „仕 shi“ und „女 nü“ in den Falten zu erkennen. Das Schriftzeichen „仕“ bedeutet im traditionellen Sinn „Beamter“, oder eine Person, die den Intellektuellen zugehörig ist. Das Schriftzeichen „女“ bedeutet „Frau“, das weibliche Geschlecht also. Die gesellschaftliche Stellung der flötenden Frau hat der Maler in ihrer Kleidung in den Kleiderfalten festgelegt. Die dargestellte Person ist also keine beliebige Flötenspielerin, sondern als „仕 女 shinü“ bezeichnet, eine im traditionellen Sinn vornehme Frau und gleichzeitig das Thema des Bildes.

Bild und Schrift sind wichtige Informationsträger. Da die chinesischen Schriftzeichen bildhaft sind, ist es eine kreative Idee von Lin Fengmian, wichtige Informationen in der Bildkomposition unterzubringen, die in den Kriegswirren für ihn nötig erscheinen. Die Benutzung dieser künstlerischen Methode ist jedoch keine Erfindung von ihm. Das bildhafte chinesische Schriftzeichen bietet die Möglichkeit, unbegrenzte Phantasien von Bildideen zu entwickeln. Insbesondere in einer Sondersituation benutzt man oft diese Methode, um eine konkrete Lebenssituation und die Gefühle durch die bildhaften Schriftzeichen in der Malerei visuell festzuhalten. Ein Beispiel der zeitgenössischen

Kunst ist eine graphische Darstellung von Jiang Feng 江豐: (Abb. 19)¹⁸⁶.

Abb.19



In diesem Bild wird die konstruktive Kunst benutzt, um einen militärisch maschierenden Rhythmus und eine kriegerische Atmosphäre zu veranschaulichen. Am linken Rand des Bildes werden die vier chinesischen Schriftzeichen „Eisernes Pferd Graphik 鐵馬版畫“ dick und kraftvoll dargestellt. Am oberen Rand des Bildes sieht man die Zahlen „1936.1. / NO-1“, das die Zeit und die Nummer des Bildes kennzeichnet. Interessant ist die Darstellung in der Mitte und an der rechten Seite des Bildes, die 2 / 3 Platz des Bildes nehmen. Man sieht drei Gruppen von Menschen, die jeweils von zwei Figuren gebildet sind. Sie sehen wie Soldaten aus. Hier merkt man die Zahlen „3“ (Gruppen) und die Zahlen „6“ (Figuren), die dem Jahr „1936“ entsprechen. Eine extra groß und frontal dargestellte Figur steht am rechten Rand, die am Kopf und Brust die Zahlen „1 0 1“ trägt. Nach der Regel soll die Zahl „1“, die an die erste Stelle steht, den Monat „1936.1“ andeuten. Die Zahlen „01“ deutet „No.1“ an. Ein halb dargestelltes Rad sieht man in der Mitte des Bildes, das die andauernde Bewegung in der Zeit bedeutet und eine Erwartung für die nachkommenden Bilder gibt. Das Bild ist deshalb nicht nur ein Kunstwerk, es hat auch seine Funktion als ein Monument oder ein

¹⁸⁶ Abb. 19, Jiang Feng 江豐: 鐵馬版畫 Tiema banhua (Cover design for Iron Horse Prints), 1936, no. 1, woodblock print. In: Andrews, Julia F.: Painters and politics in the People's Republic of China, California 1994, S. 17.

Tagebuch in einem wichtigen Geschichts- und Lebensabschnitt des Künstlers. Lin Fengmian hat in seinem Bild diese Methode auch benutzt und seine neuen Bildideen entwickelt. In seinen späteren Schaffensperioden benutzt er oft diese Methode, dass man in seinen verschiedenen Bildern die versteckten Zahlen und Ideen entdecken kann. Die Darstellung der weiblichen Figuren ist in diesem Bild ein neuer Typ, in dem er seine persönlichen Eigenschaften verkörpert. Er hat diesen Bildtyp in seinen späteren Darstellungen weiter entwickelt und verfeinert, doch bleibt die Ausstrahlung der dargestellten anmutigen flötenden Frau beibehalten.

Lackwandschirm 漆屏

Das Bild „Lackwandschirm 漆屏“ (Abb. 20)¹⁸⁷ wurde in den 40er Jahren gemalt.

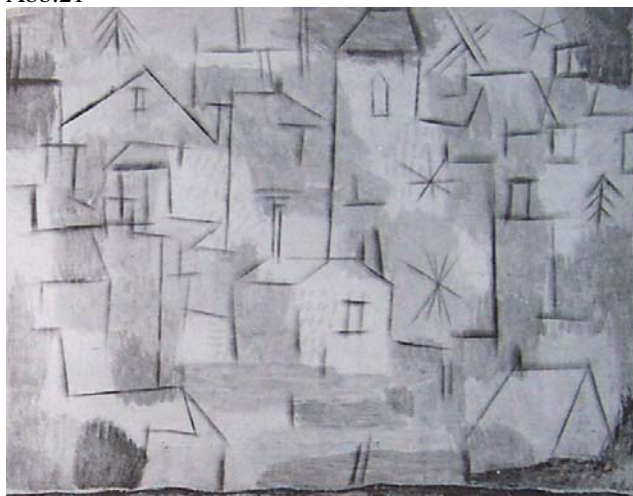
Abb.20



¹⁸⁷ Abb. 20, Lin Fengmian: Qiping (Lackwandschirm), ca. 40er Jahr, 67 x 67 cm, Tusche und Farbe auf Papier, Sammlung der chinesischen Malakademie Shanghai. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 116.
林凤眠: 漆屏, 约40年代, 67 x 67 cm, 纸本彩墨, 上海中国画院藏. 见:
许江(主编): 林凤眠之路, 杭州1999, 116页.

Der Lackwandschirm ist im Bild dreiteilig. Er hat zwei Flügel und ist leicht nach der linken Seite gerückt. Der linke Flügel ist kleiner als der mittlere und der rechte Flügel. Alle drei Teile des Lackwandschirms stellen Landschaftsszenen mit Häusern dar. Der Hintergrund ist tiefschwarz. Es erinnert an eine märchenhafte Nacht, in der eine geheimnisvolle Ruhe herrscht. Der Hintergrund des Lackwandschirms, der obere und der rechte Rand des Bildes, ist weiß gemalt, er kontrastiert mit dem schwarzen Hintergrund des Lackwandschirms. Vor dem Lackwandschirm steht ein braunroter Tisch, darauf steht eine Vase mit einem Sonnenblumenstrauß. Am unteren Rand des Bildes sieht man den Boden des Raums, der ist grüngelb dargestellt. Der Name und das Siegel des Malers sind unten an der linken Ecke des Bildes zu sehen. Das ganze Bild ist stilistisch nicht traditionell chinesisch, aber auch nicht traditionell westlich. Es ist ein neuer Stil der Landschaftsdarstellung, zugleich auch ein neuer Stil der Darstellung des Stillebens, der sowohl von der Malweise, als auch von der Bildidee zu beurteilen ist. Die Komposition des gesamten Bildes und die Darstellung der Landschaftsszenen im gemalten Lackwandschirm ist nicht naturalistisch, auch nicht realistisch, sie ist fantasievoll. Es erinnert an die Bilder von Paul Klee (Abb. 21)¹⁸⁸, der mit seiner künstlerischen Fantasie in einer ganz neuen Weise zeichnete und malte, und seinen Malstil in einem sogenannten „Primitiven“ oder einer bewussten „Naivität“ mit „höchstem Raffinement“¹⁸⁹ entwickelte.

Abb.21



In der dargestellten Landschaft im linken Flügel des Lackwandschirms (Abb. 20) sieht man ein Haus, das sich in der oberen Hälfte des Flügels befindet. Hinter dem Dach und oben im dunklen Himmel erscheint ein Mond, der zwischen den blauen Wolken

¹⁸⁸ Abb. 21, Klee, Paul: Häuser in der Landschaft, 1924. 39, Aquarell und Gouache auf Leinen, auf Karton aufgezogen 43.5 x 52 cm, Stenersens Sammlung, Bergen (Norwegen). In: Paul Klee und die Musik, Frankfurt 1986, S. 89, Taf. 52.

¹⁸⁹ Sedlmayr, Hans: Köln 1985, S. 115.

leuchtet. Das Dach und der obere Teil des Hauses ist von wärmerer rotbrauner Farbe, die mit den kalten blauen Wolken im dunklen Himmel kontrastiert. Der Hof ist um das Haus gelegen, man sieht im Hof Bäume, Steine und Pflanzen. Vor dem Hof führt eine Treppe nach unten, sie ist leicht gebogen und mit einem kleinen Fußweg verbunden. An den Seiten des Fußweges sind Geländer, unter denen gelbgrüne Sträucher wachsen. Am Ende des Fußweges am unteren Teil des linken Flügels sieht man einen Torturm, seine rotbraune Farbe verbindet sich mit der Farbfläche des oben stehenden Hauses. Die ganze Szene erinnert an ein einheitliches Familiengrundstück.

In der Mitte des Lackwandschirms wird eine große Landschaft mit mehreren verschiedenen Häusern dargestellt. Die Zäune zwischen den verschiedenen Höfen und Hausgärten und die unterschiedlichen Größen der Häuser und Gärten und die verschiedenen Formen der Haustüren zeigen die Szene eines Wohngebietes, in dem Menschen und Familien in verschiedenen Häusern wohnen. Es erinnert an ein Dorf, das in der Nacht schläft. Die silberfarbigen Umrisse der Häuser und die graugrün- und gelben Silhouetten der Bäume sind erkennbar. Im dunklen Himmel schweben blaue Wolken. Ein halb dargestellter Mond erscheint in der oberen rechten Ecke der Dorfszene, der dem ganzen Dorf eine traumhafte Stimmung verleiht. Es herrscht überall eine geheimnisvolle Ruhe.

Im rechten Flügel des Lackwandschirms sieht man einen Turm mit einem spitzen Dach. Der Turm lässt an eine Kirche erinnern. Ein kleiner Pavillon steht gegenüber dem Turm an der linken Seite. Die verschiedenen Bäume, die Grün, Gelb und Violett erscheinen, wirken exotisch und zauberhaft. Es riecht im Bild nach frischem, süßem Duft und verbirgt Sehnsüchte und Träume. Am Himmel schweben blau-weiße Wolken, die eine Morgendämmerung verkünden.

Ein Sonnenblumenstrauß steht vor dem rechten Flügel auf dem Tisch. Die auffälligen hellgelben Sonnenblumen mit den hell blauen Blättern wirken abstrakt und ernst, sie dekorieren die romantischen Bildszenen des ganzen Lackwandschirms.

Bemerkenswert ist die Darstellung des Tisches: Die Tischform erscheint unrealistisch, irrational und rätselhaft, die den künstlerischen Willen des Malers zeigt. Der Tisch hat merkwürdigerweise nur drei Beine. Seltsam ist es auch, dass von den vier Rändern am Tischbrett nur drei mit goldener Farbe dekoriert wurden. Der linke Rand vom Tisch, der kürzer als die anderen drei Ränder erscheint, wird nicht mit goldener Farbe dekoriert, sondern mit Schwarz und leichtem Rot wie das Tischbrett. Hier ist eine verborgene Ziffer „3“ in der Darstellung der Tischränder zu erkennen. Man sieht, dass der Sonnenblumenstrauß, der auf dem Tisch vor dem Lackwandschirm steht, drei voll blühende goldene Blumen hat. Hier merkt man auch die Ziffer „3“. Der Lackwandschirm besteht aber auch aus drei Teilen. Unten rechts an den zwei Tischbeinen sieht man ein goldfarbiges Kreuz, das sich mit den zwei Tischbeinen und dem rechten Rand des Tisches verbindet. Diese Kreuzform erinnert an das chinesische

Schriftzeichen „Zehn 十 (10)“. Es ist kein Zufall, dass im Bild die Ziffer „3“ und die Ziffer „10“ angedeutet werden. Wichtig ist, über das ganze Bild im Zusammenhang mit den merkwürdigen Zahlen „3“ und „10“ nachzudenken, um die Bedeutung der dargestellten verschiedenen Landschaftsszenen und die Absicht des Malers zu verstehen.

Wenn wir das ganze Bild betrachten, fallen uns die Zahlen „3“ viermal auf :

Drei Tischbeine.
Drei goldene Ränder am Tischbrett.
Drei Sonnenblumen, und
Drei Lackwandschirmteile.

Das sind vier Merkmale mit der Zahl „3“ !

Vor zehn Jahren, also im Jahr 1934, während seiner Amtszeit als Rektor der Kunstfachschule Hangzhou, hat Lin Fengmian einen Aufsatz „Wie ist unser weiterer Weg?“ geschrieben. Seine künstlerischen Prinzipien hat er in diesem Aufsatz veröffentlicht: „Im Willen eines Individuums finden wir die Persönlichkeit; im Willen einer Nation finden wir die Nationalität; im Willen der ganzen Menschheit finden wir den internationalen Zeitgeist.“¹⁹⁰ Die Lösung der Rätsel im Bild liegt in seinen drei Prinzipien. Von 1934 bis 1944 sind zehn Jahre vergangen. Das kreuzförmige chinesische Zahlenzeichen „Zehn 十 (10)“ bestimmt den Zeitraum 1934 – 1944. Das Bild bedeutet eine Erinnerung an seine veröffentlichten künstlerischen Prinzipien, die er zehn Jahre lang verfolgte. Nun lehrt er in Chongqing der Provinz Sichuan als Professor für westliche Malerei, ausgerechnet an dieser Kunstfachschule, die er vor zehn Jahren in Hangzhou als Rektor leitete. Er betont nun seine drei Prinzipien wieder und vertieft sie in der Lehre weiter.

Im Bild hat er durch die dargestellten drei Landschaftsszenen im Lackwandschirm seine drei künstlerischen Prinzipien veranschaulicht: Der linke Flügel mit dem privaten Haus und einer schönen und ausgedehnten Gartenanlage, abgeschlossen mit einem Turm, zeigt den eigenwilligen Künstler, der sehr überlegt mit der Außenwelt im Kontakt ist. Die exotisch-romantische dargestellte Landschaft im rechten Flügel des Lackwandschirms verbirgt den internationalen Geist des Künstlers im Traum nach großen Städten und fremden Landschaften. Die Dorflandschaft des mittleren Flügels zeigt den Wunsch der Zusammengehörigkeit der Menschen in einer chinesischen Nation. Die künstlerische Persönlichkeit, das nationale Bewußtsein und der internationale Zeitgeist sind drei von einander untrennbare Prinzipien, die er für sich,

¹⁹⁰ Lin Fengmian: Shenmo shi women de tantu? (Wie ist unser weiterer Weg?). In: Zhu Pu (Zusammenstellung): Lin Fengmian lun yi shu (Lin Fengmian: Über die Kunst), Du Ziling (Hg.): Tianjin 1994, Band 1.
林鳳眠: 什麼是我們的坦途? 見: 杜滋齡 (主編), 天津 1994, 上卷.

und auch für seine Schüler in Anspruch nimmt, und nach denen er streben will. Sie sind im Bild durch einen miteinander verbundenen Wandschirm fantasievoll und doch anschaulich dargestellt.

Das Bild zeigt seinen Charakter: Er malt, was er denkt. Als Maler hat er keine konkrete schriftliche Erklärung über seine Malerei hinterlassen, aber die Analyse seiner Bildsprache im Zusammenhang mit seinen gesamten Gedanken, die er in seinen Schriften veröffentlicht hat, lässt den Sinn seiner Bilder erfassen.

Das Bild ist ein eigenartiger Typ für ein Stilleben, das mit seiner Zielsetzung in Zusammenhang steht. Alle Gegenstände im Bild sind irrational und fantasievoll, die keine traurige „Vergänglichkeit“ andeuten, sondern „Wünsche“ und „Träume“. In dieser ungewöhnlichen Bildsprache drückt er seine Überzeugung und seine Weltanschauung aus. Sie ist ein symbolischer Ausdruck, eine bildhafte Darstellung seines abstrakten Denkens.

3. 2 Vielfalt in der Bildsprache (1949 – 1966)

Mit der Gründung der Volksrepublik China 1949 eröffnete sich ein neues Kapitel für das Leben von Lin Fengmian. Voller Hoffnung glaubte er, dass ihn die neue Regierung unterstützt, die Kunstfachschole mit seinen Bildungsidealen zu betreiben. Seine Erwartung war nicht unbegründet: Zhou Enlai 周恩来, der Ministerpräsident des neuen Chinas hatte sein Studium mit ihm zusammen in den 20er Jahren in Frankreich erlebt. Einmal fragte er Lin Fengmian, ob er in die Politik eintreten möchte. Lin Fengmian hatte sich aber für die Kunst entschieden. Ye Jianying 葉劍英, einer der hohen angesehenen Kommandeure der Volksbefreiungsarmee stammte aus dem selben Kreis wie er und kannte ihn gut. Der Zustand Chinas verlangte jedoch mehr Geduld von ihm, seine Ideale zu verfolgen.

China war nach den Kriegen, die zwölf Jahre dauerten, in einer chaotischen und zerstörten Lage. Über 80% der Menschen waren Bauern, sie lebten in extremem Elend. Der Kampf mit Hunger und Armut und der Aufbau eines neuen Landes war die wichtigste Aufgabe der Kommunistischen Partei und der Regierung Chinas. Die Kunstfachschole Hangzhou wurde im Jahr 1950 in „Zweig der zentralen Kunstakademie Ostchinas 中央美術學院華東分院“ umbenannt. Liu Kaixi 劉開渠 und Jiang Feng 江豐 waren führende Personen. Liu Kaixi arbeitete in der Kriegszeit an den „Vereinigten Universitäten Nordchinas 華北聯大“ und Jiang Feng an der „Luxun Kunstakademie Yanan 延安魯迅藝術學院“. Das neue Bildungsprinzip war praktisch und volkstümlich orientiert. Lin Fengmian fand, dass dies Prinzip als Grundgedanke mit seiner Bildungsidee übereinstimmt. Er ging oft mit den Studenten zusammen aufs Land, um die Landschaft und das reale Leben und die Arbeit der Bauern zu skizzieren.

Durch strenge Sparmaßnahmen der Regierung Anfang der 50er Jahre wurden nur die volkstümlichen Kunstgattungen wie Neujahres- oder Frühlingsfestbilder, Comics, Poster, usw. unterstützt. In der Praxis schränkte es sich im Unterricht oft nur auf das Skizzieren im Themenkreis des Posters ein. Alle anderen Lehrmethoden wurden als „Verschwendung der staatlichen Ressourcen“ kritisiert und sogar als „Verbrechen gegenüber dem Volk“ betrachtet. Die Lehrer für die westliche Malerei wie die Lehrer für die chinesische Malerei wurden öfter verdächtigt, sich „von den Massen trennen“ zu wollen. Denn es sind Lehrer, die einen individuellen Charakter in der Kunst in ihrem Unterricht betonen. Das Atelier Lin Fengmian's und seiner Malfreunde und Studenten wurde streng beobachtet und als „Kleine Clique der neuen Malschule“ scharf

kritisiert¹⁹¹. Sein Assistent Su Tianci 蘇天賜 ging an eine andere Hochschule. 1951 legte Lin Fengmian traurig sein Amt nieder, obwohl er seine Lehrtätigkeit in Hangzhou liebte. Seine Schüler behielten Kontakt zu ihm, seine Meinung über Kunst wurde allgemein weiter hoch geachtet. Sein Einfluss im Kunstkreis war zwar geblieben, aber er zog sich ins Private zurück, um in Ruhe seinen Stil weiter zu entwickeln.

Als er seine Arbeit aufgab, wohnte er mit Frau und Tochter zusammen in Shanghai. Ohne Einkommen konnte er seine Familie nicht ernähren und die hohe Miete bezahlen. Die französischen Freunde und Kunden, die früher seine Bilder kauften, waren nach Europa zurückgekehrt. Er gerät in wirtschaftliche Not. Um zu überleben, verkauft er seine Kataloge und Musikschatplatten, die er von Europa mit nach China gebracht hatte. Seine Frau half ihm und anderen Freunden, Bilder zu rahmen, Bildrollen anzufertigen und Bücher zu binden. Zhou Enlai und seine Freunde im Kunstkreis haben ihm auch geholfen. 1954 wurde er Mitglied der „Politischen Konsultativkonferenz des Chinesischen Volkes“. Er bekam nun monatlich 100 Yuan Unterhaltszuschuss. In der damaligen Zeit waren 100 Yuan eine Menge Geld, die den Lebensunterhalt seiner Familie sicherten. Danach arbeitete er als Leiter der Künstlergruppe für Ölmalerei und als Vizepräsident des Kunstverbandes Shanghai. Nach Gründung der Malakademie Shanghai war er als Kunstmaler dort tätig. Der Kunstverband und die Malakademie Shanghai haben seine Bilder oft gekauft. Weiterhin verkaufte er seine Immobilien in Hangzhou. Insgesamt erhöhte er sich jetzt sein Lebensstandard.

1956 sind seine Frau und seine Tochter und ihr Mann nach Brasilien ausgewandert und haben sich dort niedergelassen. Nun wohnte er allein in der Nanchang Straße in Shanghai. Er hat ein Gewächshaus auf dem Balkon gebaut und darin verschiedene Blumen gepflanzt, sie wurden seine Bildmotive. Seine Freunde aus Kunst- und Wissenschaft und seine Schüler kamen häufig zu Besuch und tauschten mit ihm Informationen und Meinungen aus. Shanghai hat eine typisch moderne großstädtische Atmosphäre. Er fühlte innerlich den schnellen Rhythmus dieser modernen Stadt. Er fand, dass der großstädtische Charakter für seine Versuche zu einer neuen Ausrichtung der Malerei günstig ist. Sein Blick war nicht nur auf China begrenzt. Er beauftragte seinen Schüler Zhao Wuji 趙無極, der gerade in Frankreich studierte, ihm Unterlagen zu schicken, um die neuesten Entwicklungstendenzen der Kunst zu verstehen. Er wollte seine Empfindung für den neuen Zeitgeist in seiner Kunst umsetzen. Shanghai war für ihn eine neue Lebensstation. Seine Malkunst entwickelte sich in einer günstigen Umgebung weiter.

¹⁹¹ Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 59.

3. 2. 1 Darstellung von Opern

Lin Fengmian hat in seiner Jugend mehrere Jahre in Europa studiert. Seine zweite Frau war Französin. In China hatte er gesellschaftlichen Kontakt überwiegend mit Europäern. In den Augen vieler Chinesen war er eher „westlich“ als chinesisch orientiert. In seiner Kindheit lebte er in Armut. Er sah seine Familie als Opfer des alten Feudalsystemes. Er hatte eine revolutionäre Gesinnung und war von dem Geist der französischen Revolution tief beeinflusst. Mit seinem revolutionären Geist hat er in den 20 – 30er Jahren die alten Kulturtraditionen Chinas im allgemeinen missachtet oder sogar gehasst. Seine Vorliebe zur chinesischen Kunst beschränkt sich auf den Zeitraum zwischen der Han Zeit (206 v. Chr. – 220 n. Chr.) bis zu der Tangzeit (618 n. Chr. – 907 n. Chr.) und die Porzellanformen der Songzeit (960 – 1279). Die Kunst in der späteren Zeit, insbesondere in der späteren Qingzeit (1644 - 1911), hat er eher negativ betrachtet. Die tausend jährigen Traditionen von Oper und Theater beurteilte er als „abnormal“¹⁹². Er verstand nicht, warum die Chinesen eine so große Begeisterung und Liebe für die alten Opern und Theater haben. Er fand diese Situation „unglaublich“ und „traurig“¹⁹³. Nach seiner Ansicht sollten alle alten Darstellungen, die mit dem alten Gesellschaftssystem und den alten moralischen Prinzipien zusammen hängen, beseitigt werden¹⁹⁴. Seine damals radikale revolutionäre Gesinnung war auch die beherrschende Stimmung vieler chinesischer Revolutionäre in dieser Zeit, die die Kulturtradition Chinas als Belastung und Hindernis für den gesellschaftlichen Fortschritt hielten.

In den 50er Jahren wurden die traditionellen Kunstgattungen unter Führung der neuen Regierung reformiert und wieder belebt. Die reformierte Oper und Theater haben große Popularität gewonnen. Sie waren eine der hauptsächlichsten Freizeitvergenügungen der Chinesen. Die Kontakte zu Europa waren wegen der internationalen politischen Lage immer geringer geworden. Unter diesen Umständen hat Lin Fengmian seine künstlerische Aufmerksamkeit den traditionellen Kunstgattungen, darunter auch Oper und Theater, zugewandt. Als er sie aus neutraler Sicht betrachtete, hat er darin Wertvolles entdeckt. Er wurde plötzlich ein Fan der chinesischen Oper und Theater. Begleitet von seinen Freunden oder Schülern besuchte er oft Oper und Theater. Dort hat er verschiedene chinesische traditionelle Aufführungen erlebt. Es war für ihn ein weiterer Entwicklungsprozess, neue Ideen zu entwickeln. Er nahm jedes Mal ein Notizbuch mit und skizzierte die Masken und Kostüme und notierte ihre Farben und

¹⁹² Lin Fengmian: Zhi quanguo yishujie shu (Schreiben an die Kunstfreunde Chinas). In: Lang Shaojun; Shui Tianzhong (Hg.): Shanghai 1999, Band 1, S. 168.
林鳳眠: 致全國藝術界書. 見: 郎紹君; 水天中 (彙編): 上海 1999, 上卷, 168 頁.

¹⁹³ Ibid. Shanghai 1999, Band 1, S. 168.

¹⁹⁴ Ibid., S. 167-168.

Charaktere während des Spiels. Die Abwechslung des Phantasieraums in verschiedenen Szenen faszinierte ihn. Sein großes Interesse lag an der Bewegung der Figuren und dem Verlauf der Geschichte in der Darstellung zwischen Zeit und Raum der Bühnenkunst. Er versuchte, die Opernfiguren in Raum, Zeit und Bewegung auf eine zwei dimensionale Bildfläche zu bringen.

Das Wasser überflutet den Goldberg 水漫金山

Das Bild „Das Wasser überflutet den Goldberg 水漫金山 shuiman Jinshan“ (Abb. 22)¹⁹⁵ ist in den 50er Jahren im Format von 121 x 227 cm und vierteilig gemalt. Das Bildformat hat er in dieser Zeit selten benutzt. Das Bild erscheint deshalb ungewöhnlich.

Abb.22



Im Bild wird eine Kampfszene dargestellt, die aus einer Peking Oper „Geschichte der weißen Schlange 白蛇傳“ entnommen ist. Die „Geschichte der weißen Schlange“ stammt aus einer chinesischen traditionellen Mythologie. Sie wurde ursprünglich durch den Volksmund in Hangzhou aus der Song Zeit (960 – 1279) überliefert. Ende der Ming

¹⁹⁵ Abb. 22, Lin Fengmian: Shuiman Jinshan (Das Wasser überflutet den Goldberg), ca. Anfang der 50er Jahre, 121 x 227 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung von Ma Weijian. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 124.

林凤眠: 水漫金山, 约50年代初, 121 x 227 cm, 纸本彩墨, 马维建藏. 见: 许江(主编): 林凤眠之路, 杭州1999, 124页.

Zeit (1368 – 1644) wurde sie von Feng Menglong 馮夢龍 in der Literatursammlung „Jingshi Tongyan 警世通言“ veröffentlicht. In der Qing Zeit (1644 – 1911) wurde sie in verschiedene Bühnen- und Theaterstücke umgeschrieben und unter verschiedenen Namen auf der Bühne gespielt. 1947 und 1953 wurde sie inhaltlich durch Tian Han 田漢 zweimal umgearbeitet. „Geschichte der weißen Schlange“ ist der letzte Name dieses Repertoires¹⁹⁶. Lin Fengmian hat verschiedene Bilder von Bühnenszenen dieser Peking Oper gemalt. Es zeigt, dass sein Interesse nicht nur an den Bühnenszenen besteht, sondern auch an dem Inhalt, zu dem er eine seelische Bindung fand.

Über den Ursprung der „weißen Schlange“ gibt es unterschiedliche Beschreibungen. Der letzte Operntext Tian Han's ist auf der Basis der verschiedenen Bühnen- und Theaterstücke umgearbeitet worden.

Im Mythos gab es eine Göttin Baiyun 白雲仙姑 Baiyun Xiangu, sie war ursprünglich eine weiße Schlange im Pfirsichgarten der Unsterblichkeit 蟠桃園 der Muttergöttin 西王母. Eines Tages aß die weiße Schlange einen Pfirsich, was ihr verboten war. Sie bekam deshalb eine menschliche Gestalt und musste nun in den Höhlenketten des Berges Emei 峨嵋山 für tausend Jahre leben, um sich weiter zu entwickeln. Nach tausend Jahren war sie frei. Sie liebt die irdische Welt und sehnt sich nach menschlichem Leben. Eines Tages reist sie auf dem Westsee 西湖 in Hangzhou, der besonders hübsch ist. Sie möchte einen Mann für sich finden. Auf dem See trifft sie eine andere Göttin Xiao Qing 小青, die ursprünglich eine schwarze Schlange war und einen ähnlichen Lebenslauf hat. Die beiden Göttinnen kämpfen gegeneinander um ihren Rang und schließlich hat die Göttin Baiyun gewonnen. Sie haben sich danach in Frauen verwandelt: Die Göttin Baiyun wurde eine anmutige vornehme Dame, sie wählte den Namen Bai Suzhen 白素珍. Die Göttin Xiao Qing wurde ihre Dienerin.

Xu Xian 許仙 war ein gut aussehender junger Mann. Er hatte seine Eltern in seiner Kindheit verloren und wohnte in der Familie des Mannes seiner Schwester. Am Totenfest Qingming 清明節¹⁹⁷, an dem alle Familienmitglieder auf die Friedhöfe gehen, um ihren Vorfahren Opfergaben zu bringen, kam Xu Xian auf den Friedhof, wo seine Eltern begraben waren, und der in der Nähe des Westsees lag. Hier hat Xu Xian die beiden in Frauen verwandelten Göttinnen getroffen.

Xu Xian und Bai Suzhen haben sich in einander verliebt. Das Wetter wurde schlecht, es regnete. Xu Xian hat den beiden seinen Regenschirm geliehen und sie verabredeten,

¹⁹⁶ Zhongguo xijuzhi bianji weiyuanhui (Redaktionsausschuß der Annalen der chinesischen Oper): Zhongguo xijuzhi (Die Annalen chinesischer Opern), Beijing 1999, Band 1, S. 217-218.
中國戲劇志編輯委員會: 中國戲劇志, 北京 1999, 上卷, 217-218 頁.

¹⁹⁷ Das Fest Qingming 清明 (Helles Licht) ist am 4. oder 5. April.

dass er sie häufig besuchen soll. Die Liebe zwischen Xu Xian und Bai Suzhen wurde tiefer, und die beiden haben beschlossen, zu heiraten. Die Dienerin Xiao Qing hat zu ihrer Verbindung beigetragen.

Fa Hai 法海 war ein Mönch auf dem Tempel Goldberg 金山寺. Er fand, dass Bai Suzhen und Xiao Qing Dämonen sind und der irdischen Welt Böses tun werden. Er erzählte Xu Xian, dass seine Frau ein Dämon ist, der früher eine weiße Schlange war. Er dürfte ihr kein Vertrauen schenken. Xu Xian glaubte ihm nicht und wohnte mit Bai Suzhen weiter zusammen. Bei dem Fest Duanyang 端陽節 hat er Bai Suzhen gelben Schnaps gegeben. Bai Suzhen war betrunken und erschien im Bett in ihrem ursprünglichen Körper. Xu Xian erschreckte und starb. Bai Suzhen eilte sofort in das Gebirge Kunlun 崑崙山 Kunlunshan und stahl dort die medizinische Pflanze Lingzhi 靈芝. Xu Xian wurde dadurch gerettet. Xu Xian hat den Mönch Fa Hai wieder getroffen und wurde von ihm in dem Tempelbezirk Goldberg gefangen gehalten.

Bai Suzhen und Xiao Qing gingen in den Tempel Goldberg, um Xu Xian zurück zu holen. Der Mönch Fa Hai lehnte die Freigabe jedoch ab. Bai Suzhen war schwanger. Ohne Xu Xian wollte sie in ihrer tiefen Sehnsucht zu ihm nicht mehr leben. Die beiden Göttinnen haben dann ihre übernatürlichen Kräfte genutzt, den See so steigen zu lassen, dass er den Goldberg überflutet. Der Mönch Fa Hai hat himmlische Truppen, die das himmlische Gesetz bewahren, gerufen, um gegen die beiden „Dämonen“ zu kämpfen. Mit schwangerem Körper konnte Bai Suzhen den Kampf nach einer Weile nicht mehr durchhalten und beide zogen sich dann zurück.

Unterwegs an einer vom Wasser zerstörten Brücke 斷橋 hat Bai Suzhen ihren irdischen Mann Xu Xian getroffen. Er wurde von ihrer Liebe zu ihm gerührt. Er konnte aus dem Tempel fliehen und war unterwegs zu ihr, um sie zu suchen. Bai Suzhen hat danach ein Kind geboren. Als Bai Suzhen körperlich noch sehr schwach war, kam der Mönch Fa Hai plötzlich mit einer das Gesetz bewahrenden himmlischen Gottheit Wei Tuo 韋陀 zu ihr. Sie haben Bai Suzhen mit Gewalt in einen Esstopf 鉢 bo gesteckt und darüber die Holzpagode Leifeng 雷峰塔 als Deckel aufgesetzt. Die Dienerin Xiao Qing rief alle Gottheiten von den Bergen auf, die Pagode Leifeng zu verbrennen. Die Gottheiten halfen und Bai Suzhen wurde befreit.

Im Bild wird die Kampfszene zwischen den beiden Göttinnen und den das Gesetz bewahrenden himmlischen Soldaten dargestellt. Es ist ein Höhepunkt dieser Oper. Alle Emotionen brechen aus, alle Kräfte werden benutzt. Die Schwerter blitzen, die Menschen schreien; das Wasser kommt in wilden Wellen, die Mönche fliehen und klettern auf das Dach des Tempels. Die beiden Göttinnen werden in der Mitte der Kampfszene dargestellt. Bai Suzhen schwingt ihr Schwertpaar. Ihr zierlicher schwangerer schwacher Körper bewegt sich mit letzter Kraft. Ihr hellrosa Kleid bildet einen Kontrast zu ihren langen gebundenen schwarzen Haaren und ihrem blassen

Gesicht. An dem unteren Teil ihres Kleides sind zwei rotfarbene Zeichen auf dunklem Hintergrund zu sehen. Die zwei roten Zeichen wirken wie brennendes Holzkohlenfeuer und ähneln einer Art der Handschrift „林 Lin“, die an den Familiennamen Lin Fengmians erinnert (Abb. 23-24)¹⁹⁸.



Abb.23



Abb.24

Die roten Zeichen können aber auch eine Andeutung der Schwangerschaft Bai Suzhens sein, denn das Schriftzeichen „Wald 林 Lin“ wird mit zwei „Holz 木 mu“ kombiniert, das deutet an, dass sie bald nicht mehr allein ist. Die Dienerin Göttin Xiao Qing wird neben Bai Suzhen dargestellt. Im Bild schwingt sie ihre Arme, dreht ihren Körper, schreit voller Wut, kämpft aus voller Kraft. Ihr weißes Kleid bildet einen Kontrast zu ihrem dunklen Gesicht, dämonisch und göttlich zugleich. Rechts im Bild sind Leitern zu sehen, mit denen sich die Mönche retten wollen. Man sieht auch die Köpfe von den das Gesetz bewahrenden himmlischen Soldaten und ihren Offizieren, sie alle im Kampf schreiend und stürmisch wie die Wasserwellen vorwärts drängend. Der kahle Kopf des Mönches Fa Hai, teilweise bedeckt mit einer gewellten Haube, ist vor dem kämpfenden Körper Bai Suzhen zu sehen. Der Mönch trägt einen weißen langen und schütterten Bart. Links unten im Bild ist ein Boot zu sehen. Die wiederholt dargestellten ähnlichen weiblichen Gesichter und Körper mit unterschiedlichen Positionen deuten den Rückzug der beiden Göttinnen an, sie sind wie in Zeitlupe dargestellt, die sich im Kampf Schritt für Schritt zurückziehen und schließlich mit dem Boot fliehen. Das erinnert an die Darstellungsweise der Simultanität von Futurismus, z. B. das Bild von Luigi Russolo im Jahr 1913: „Bildnerischer Dynamismus der simultanen Bewegungen einer Frau“ (Abb. 25)¹⁹⁹. Die Kopfdarstellung durch

¹⁹⁸ Abb. 23, Handschrift von Lin Fengmian, ca. Anfang 60er Jahre. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 167.
林鳳眠約60年代初的手跡. 見: 許江(主編): 林鳳眠之路, 杭州1999, 167頁.

Abb. 24, Handschrift von Lin Fengmian, 1988. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 266.
林鳳眠1988年的手跡. 見: 許江(主編): 林鳳眠之路, 杭州1999, 266頁.

¹⁹⁹ Abb. 25, Russolo, Luigi: Bildnerischer Dynamismus der simultanen Bewegungen einer Frau, 1913, Öl auf Leinwand, 86 x 65 cm, Grenole, Musée de Grenoble. In: Matin, Sylvia;

charakteristische Maskentypen ist eine künstlerische Tradition Chinas, die insbesondere in der „Pekingoper“ signifikant ist. Die expressive dramatische Darstellungsweise von verschiedenen Masken erinnert an die Bilder von James Ensor (1860 – 1949), der in seiner Kindheit durch seine Eltern, die Kaufleute in Fernost waren und exotische Masken sammelten, beeinflusst war, und später die Masken als wichtige Motive in seiner Malerei verwandte (Abb. 26)²⁰⁰. Die wechselseitigen Kultureinflüsse zwischen Ost und West sind hier deutlich zu erkennen.



Abb.25



Abb.26

Im Bild „Das Wasser überflutet den Goldberg“ spielen die Farben auch eine wichtige Rolle, die zusammen mit dem Pinselduktus eine wilde Kampfszene bilden: Das blaugrüne Wasser dringt überall herein. Die schwingenden und sich spiralgig drehenden weißen Linien zeigen das reflektierte Licht, das im Kampf während der heftigen Bewegungen der Körper und Schwerter hier und dort aufblitzt. Die schwarze und stürmische Pinselführung verleiht diesem wütenden, kompromisslosen Kampf eine tragische Stimmung, einem Kampf zwischen Liebe und Verbot, Freiheit und Gesetz, irdischer Welt und himmlischer Hierarchie ...

Am unteren rechten Bildrand stehen der Name und das Siegel des Malers. Die Ordnung des Bildaufbaus ist von rechts nach links.

Die Oper wurde in 50er und 60er Jahre häufig aufgeführt, und war bei den Zuschauern sehr beliebt. Auch Mao Zedong 毛澤東 hat gern die traditionelle Oper besucht. Im Jahr 1958 hat Mao Zedong sich einmal in Shanghai die Oper „Geschichte

Grosenick, Uta (Hg.): Futurismus, Köln 2005, S. 54.

²⁰⁰ Abb. 26. Ensor, James: Attributes of the Studio. In: Farmer, John David: Ensor, New York 1976, Taf. 28.

der weißen Schlange“ angesehen. Der Leibwächter Quan Yanchi 權延赤 erinnert sich, dass Mao Zedong während der Aufführung von der Geschichte und der Schauspielkunst oft gerührt wurde. Besonders in dem Moment, als der alte Mönch Fa Hai mit der das Gesetz bewahrenden himmlischen Gottheit Wei Tuo in das Haus des Ehepaares eintritt, und das himmlische Verbot und den Strafbefehl verkündet, und damit das glückliche Leben des Ehepaares Xu Xian und Bai Suzhen beendet. Die traurige Stimmung und das tragische Widerstreben gegen die Trennung hat Mao Zedong und viele Zuschauer zu Tränen gerührt. Als der Mönch Fa Hai und die das himmlische Gesetz bewahrende Gottheit Wei Tuo mit Gewalt die kraftlose Bai Suzhen in den Esstopf steckt und die Pagode Leifeng als Deckel aufsetzt, stand Mao Zedong plötzlich alles vergessend auf, und rief mit Tränen in den Augen und aufgeregter Stimme: „Revolution! Rebellion! Das ist die einzige Antwort!“²⁰¹ Er war wahrscheinlich von der tragischen Geschichte tief berührt und hat die reale Situation vergessen.

Es ist möglich, dass wir heute die emotionale Aufregung der damaligen Zuschauer nicht verstehen. Die Änderung des gesellschaftlichen Umfeldes kann verursachen, dass wir uns nicht in die damaligen geistigen und emotionalen Zustände der Menschen einfühlen können.

Es war damals üblich, dass viele Chinesen während des Spiels sich sehr aufgeregt haben. Wahrscheinlich erinnerte sie das Schicksal von Xu Xian und Bai Suzhen an ihr eigenes ähnliches Schicksal und die tragischen Situationen anderer Menschen. Es war ein revolutionäres Zeitalter, in dem die Menschen aufgerufen wurden, gegen alle Unterdrückungen zu kämpfen, um sich zu befreien. Es erinnert an die berühmten Parolen in der französischen Revolution (1789): „Freiheit! Gleichheit! Brüderlichkeit!“ Der starke Wunsch nach einer Traumwelt, die Vorstellung eines „Paradieses“ auf Erden, die im menschlichen Geist uralt verwurzelt ist, zeigt sich besonders bei den unterdrückten Menschen und in einem revolutionären Zeitalter. Der Kampfgeist ist dadurch entstanden. Der Kampf kann dann manchmal sehr brutal und unmenschlich sein.

Nach der Gründung der Volksrepublik erlebte China in 50er und 60er Jahren eine Anfangsphase einer neuen Entwicklung. Die rebellische und revolutionäre Gesinnung, die typisch durch Mao Zedong repräsentiert wurde, war tief in Geist und Seele der Chinesen eingeprägt. Im Taumel nationaler Unabhängigkeit und Selbstbefreiung, für die die Chinesen mehr als hundert Jahre gekämpft hatten, entwickelte sich im Volk ein gemeinsames Gefühl und eine idealistische Begeisterung. Es führte einerseits zur Steigerung ihrer Arbeitskraft, andererseits zu einem blinden Glauben an die siegreichen politischen Führer. Es gab viel emotionales Handeln. Viele Intellektuelle und Menschen, die zu den politischen Führern gehörten, mit kühlem Kopf vernünftig

²⁰¹ Quan Yanchi: Zouxia Shentan de Mao Zedong (Mao Zedong, Mensch, kein Gott), Beijing 1989. Auch in: Quan Yanchi: Mao Zedong, Man, not God, Beijing 1992, S. 46.
權延赤: 走下神壇的毛澤東, 北京 1989, 46 頁.

dachten, versuchten die Entwicklung und die Zukunft Chinas nüchtern zu betrachten. Ihre Stimmen wurden leider nicht beachtet oder missverstanden. Manche wurden sogar verfolgt.

König der Eroberer verabschiedet sich von seiner Nebenfrau 霸王別姬

Das Bild „König der Eroberer verabschiedet sich von seiner Nebenfrau 霸王別姬“ (Abb. 27)²⁰² wurde im Jahr 1959 gemalt. Es ist aus einer Opernszene entnommen, in der sich die alte chinesische Geschichte zwischen der Qin Dynastie (221 v. Chr. – 207 v. Chr.) und der Han Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.) auf ihrem Höhepunkt abspielt²⁰³. Das berühmte klassische Musikstück „Umzingelt von allen Seiten 十面埋伏“ stellt auch diese spannende Geschichte dar, das in China sehr bekannt ist.

Abb.27



²⁰² Abb. 27, Lin Fengmian: Bawang bie Ji (König der Eroberer verabschiedet sich von seiner Nebenfrau), 1959, 54 x 48 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung von Ma Weijian. In: Xu Jiang 許江 (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 127.
林凤眠: 霸王別姬, 1959, 54 x 48 cm, 布面油畫, 馬維建藏. 見:
許江 (主編): 林凤眠之路, 杭州 1999, 127 頁.

²⁰³ Si Maqian: Shiji, Xiang Yu benji (Chronik, Biographie von Xiang Yu).
司馬遷: 史記. 項羽本紀.

Der König des Staates Chu 楚國 namens Xiang Yu 項羽, er nannte sich mit Stolz „König der Eroberer 霸王“ (232 v. Chr. – 202 v. Chr.). Er war tollkühn, aber nicht besonnen. Er war eigensinnig und herrisch. Um chinesischer Kaiser zu werden, kämpfte er mit Liu Bang 劉邦 (Han-Kaiser Gaodi 漢高帝, Regierungszeit 206 v. Chr. – 194 v. Chr.). In der letzten Phase des Kampfes wurde er mit seinen Truppen in eine Falle gelockt und in Gaixia 垓下 umzingelt. Als er den Gesang seines Staates „Chuge 楚歌“ von allen Seiten hört, der von den feindlichen Soldaten Liu Bang's gesungen wurde, ist er sich der tödlichen Gefahr bewusst. Die Kampfmoral seiner Soldaten ist unter diesen Umständen untergraben worden. Er merkt, dass das Spiel für ihn so gut wie verloren ist. Er steht beschämt vor seiner Nebenfrau Yu Ji 虞姬, die er sehr liebt und auf das Schlachtfeld mitgebracht hat. Er nimmt traurig von ihr Abschied, um danach in den letzten Kampf zu gehen. Seine Nebenfrau Yu Ji nimmt dann ein Schwertpaar und tanzt für ihn voller innerer Trauer. Sie singt gleichzeitig, um ihn zu trösten. Während des Tanzens bringt Yu Ji sich mit dem Schwert um. Weil sie hofft, dass König Xiang Yu wegen ihres Todes seine ganze Kraft im Kampf einsetzt, ohne jegliche Besorgnis für die Familie zu haben. Es ist ein spannender und berührender Moment. Geist und Gefühl der Zuschauer sind tief in den Ablauf des Schauspiels versunken und von der Geschichte und der Schauspielkunst des Darstellers und der Darstellerin bewegt.

Die beiden Figuren im Bild sind in einer dramatischen Liebesbeziehung zueinander dargestellt und wirken sehr lebendig. Die Haare des Königs der Eroberer sind wellenförmig gelegt und tragen rotbraunen Kopfschmuck, die seinen adligen Rang repräsentieren. Sein Gesicht ist tief in den Schultern versunken. Seine Augen sind geschlossen. Seine Augenbrauen zittern. Er kann seine Traurigkeit nicht mehr verbergen. Er steht vor seiner Frau, schämt sich, und will Abschiedsworte sagen. An seinem Kleidungsband unten hinter ihm sieht man ein Schriftzeichen, das man leicht mit dem Schriftzeichen „Chu 楚“ verwechseln kann. „Chu 楚“ ist der Name seines Staates, den er verlieren wird. Aber wenn man das Schriftzeichen wirklich als den Staatsnamen „Chu 楚“ annimmt, ohne dies mit Sorgfalt zu betrachten, verirrt man sich. Das Schriftzeichen ist der Name des Malers, das er mit einer anderen Form der Konzeptschrift geschrieben hat. Wenn man diese Unterschriftsform mit seiner anderen vergleicht, sieht man ihren Unterschied (Abb. 28-29)²⁰⁴. Ob es beabsichtigt war, die Unterschrift mit dem Schriftzeichen „Chu 楚“ in einer ähnlichen Art darzustellen (Abb. 29), lässt nachdenken. Es ist ungewöhnlich, dass Lin Fengmian seinen Namen auf das Kleidungsband des Königs Xiang Yu schreibt.

²⁰⁴ Abb. 28, Lin Fengmian shouji (Handschrift von Lin Fengmian), Teil von Abb. 20.
林鳳眠手跡, 圖 20, 部分.

Abb. 29, Lin Fengmian shouji (Handschrift von Lin Fengmian), Teil von Abb. 27.
林鳳眠手跡, 圖 27, 部分.



Abb.28



Abb.29

Das Schwert des Königs steckt noch in der Scheide. Hinter seinem Rücken an seiner schwarzen Kleidung sieht man auch ein Schriftzeichen „Leben 生“. Es wird angedeutet: Der König der Eroberer wird sterben, aber er will es nicht, er liebt seine Frau und liebt das Leben.

Im Bild steht seine geliebte Nebenfrau Yu Ji voller Liebreiz direkt vor ihm. Sie dreht ihren Kopf zu ihm während des Tanzens. Ihr Gesicht und ihre Kopfhaltung drücken Entschlossenheit aus: Sie ist mutig und sieht dem Tod ruhig entgegen. Während der König Xiang Yu mit seinem tief geneigten Kopf schweigend vor ihr steht, tanzt sie mit dem Schwertpaar - zwei Schwertern einem männlichen und einem weiblichen. Ihre Bewegung wird im Bild durch zwei Schritte angedeutet: Im ersten Schritt versucht sie mit ihrer rechten Hand während ihres Tanzens, Xiang Yu das Schwert in die Hand zu geben. Aber der König hat seine rechte Hand auf den Rücken zurück gezogen – er ahnt vielleicht, was seine Frau damit meint. Im zweiten Schritt hebt Yu Ji das Schwert hoch: Während sie ihren linken Arm hinter ihrem Kopf erhebt, dreht sie ihren Körper nach links und hebt ihren rechten Arm mit dem gezogenen Schwert. Der silberweiße Glanz des Schwerts am rechten Rand des Bildes deutet ihren Tod an – sie wird sich mit dem Schwert umbringen! Die schwarze und rotbraune Farbe und die geometrisch dargestellten Spitzen ihrer Kleidung zeigen die Bewegungstendenz, die zum Höhepunkt der Tragödie führen. Die symbolischen Zeichen sind auf ihrer Kleidung zu sehen: Oben an ihrer Brust sind vier Kreuzzeichen, sie bilden eine Einheit und daher zwei chinesische Schriftzeichen „Frau 女“, es deutet ihre Identifikation als Nebenfrau des Königs Xiang Yu der Eroberer an. Die Kreuzzeichen sind Symbol der Opferung Yu Ji's für ihre Liebe zu ihrem Mann. Unten an ihrer Kleidung sind die Zeichen ähnlich zu sehen wie die oberen Zeichen an ihrer Brust, aber es ist verschieden: Von unten nach oben sind zweimal Schriftzeichen „Holz 木 mu“ dargestellt. Jedes Schriftzeichen ist mit einer Handschriftart von Hanjian 汗簡 vergleichbar, die heute selten benutzt wird. Zwei Schriftzeichen „Holz 木 mu“ zusammen bilden ein Schriftzeichen „Wald 林 Lin“, das den Familiennamen des Malers Lin Fengmian's bedeutet. Oben an dem „林“ ist ein Schriftzeichen „干“ zu sehen, das ist ein mehrdeutiges Schriftzeichen. Als ein Verb bedeutet es „tun“; als ein Substantiv bedeutet es „Hauptteil“ oder „Baumstamm“. Wenn man das Schriftzeichen als „tun“ versteht, bedeutet es „gemalt“; wenn man das als

„Hauptteil“ versteht, bedeutet es eine geistige und emotionale Neigung des Malers zu der Frau, die mit ihrer tiefen Liebe vor ihrem Mann steht und sich mit Entschlossenheit für ihn opfern will.

Die Darstellung im Bild ist ironisch und traurig zugleich. Ein tiefes Bedauern birgt das Bild: Der König der Eroberer war voller Ehrgeiz und sehr stolz auf seinen guten Ruf, aber er konnte sein Schicksal nicht ändern. In der Niederlage verlor er sein Gesicht. Er hatte keinen Mut mehr, seinen Landsleuten in das Gesicht zu schauen. Seine königliche Würde und seine Eitelkeit erlauben ihm nicht, sein Leben weiter zu führen. Seine Frau ist zärtlich und liebevoll, sie zeigt in diesem Moment große Tapferkeit und innere Ruhe vor dem Sterben. Sie weiß, dass ihr Schicksal mit dem ihres Mannes verbunden ist. Sie fand, dass ihr Tod ihren Mann im Kampf noch mutiger machen würde, aus der Gefahr heraus zu kommen. Sie dachte, wenn es ihrem Mann nicht gelingen würde, sich zu retten, dann wäre es besser, mit ihm im Jenseits zusammen zu sein. Der König Xiang Yu fühlte sich schuldig gegenüber seiner Frau, sein verzerrtes Gesicht und Schweigen in der Darstellung sind starker Ausdruck seines tiefen Schmerzes.

Nach dem Verlust des letzten Kampfes hat sich Xiang Yu, König der Eroberer am Wu Fluss 烏江 das Leben genommen.

Der Geschichtsablauf auf der Bühne wird im Bild in der Bewegung von Yu Ji und durch den schwarz gekleideten traurig vor ihr stehenden König Xiang Yu zusammengefasst. Die schwarze und braunrote Kleidung Yu Ji's strahlt Wärme aus, zeigt gleichzeitig ihre innere Trauer und äußere Ruhe, und ihre vertrauensvolle Gelassenheit. Die Hintergrundfarbe des Bildes ist leicht gelbgrau, sie wirkt ruhig. Die Situation ist umso spannender, denn das gefühlvolle Ehepaar ist durch den Farbkontrast aus dem Hintergrund hervorgehoben. Die geometrische Komposition ist symmetrisch und dekorativ, sie wirkt rhythmisch und erinnert an den Klang von Opernmusik.

In den 50er Jahren hat er verschiedene Bilder von Bühnenfiguren gemalt. Seine Bühnenfigurenmalerei erinnert an die Schattenfiguren des traditionellen chinesischen Schattenspiels. Es besteht ein geistiger Zusammenhang zwischen dem modernen Kubismus und dem traditionellen chinesischen Schattenspiel.

Die Methode des Zusammenfaltens, die er in der Malerei Picassos entdeckt hat, hat ihn an die Figurengestaltung des traditionellen chinesischen Schattentheaters erinnert. Er gebraucht im Bild beide Methoden. Die Raumvorstellung des kubistischen Bildes wird durch Falten der verschiedenartigen geometrischen Formen gewonnen (Abb. 30)²⁰⁵. Die mehrfachen Ansichten der dargestellten Figuren oder des Gegenstandes sind

²⁰⁵ Abb. 30, Picasso, Pablo: Weinende Frau, 1937, 60 x 49 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung R. Penrose, London. In: Pablo Picasso, Leben und Werk, München 1974.

dadurch „objektiver“ und distanzierter. Es entsteht durch den optischen Wechselwinkel eine Phantasiebewegung des Dargestellten.



Abb.30



Abb.31

Im traditionellen chinesischen Schattenspiel wird die Gestaltung und die Bewegung der Schattenfiguren durch die Zusammensetzung der geometrisch geschnittenen Körperteile gewonnen. Die Abbildung 31 ist ein Photo einer chinesischen Schattenfigur aus dem Filmmuseum von Paris.²⁰⁶

Die chinesischen Schattenfiguren entstanden ursprünglich aus dem Schamanismus in der Qin (221 v. Chr. – 207 v. Chr.) und Han Dynastien (ca. 221v. Chr. – 220 n. Chr.). Die daoistischen Magiern übten eine Kunst aus, mit deren Hilfe sie die Seelen Verstorbener auf einer Projektionsfläche angeblich wieder erscheinen lassen konnten²⁰⁷. Das Material der Schattenfiguren ist transparent und farbig. Jeder Körperteil der Schattenfiguren kann bewegt werden. Durch Licht und Bewegung der Körperteile und die Bewegung verschiedener Schattenfiguren wird eine Geschichte auf einem Schirm vorgeführt. Auf der anderen Seite des Schirmes sitzen die Zuschauer. Die farbigen Abbilder der Schattenfiguren sind vergleichbar mit der Projektion eines modernen Dias, aber mit allen menschlichen Bewegungen ist die Vorführung mehr als eine Projektion lebloser Bilder. Nach der chinesischen Überlieferung ist der Urheber des offiziellen

²⁰⁶ Abb. 31, Xi Dejin: Zhongguo minjian piyingxi (Chinesische Volkskunst – Schattentheater), Photo, Filmmuseum Paris. In: Zheng Shanxi (auch: Cheng Shan-Shi): The Art of Paper Collage, Taizhong 1976, S. 229.
席德進: 中國民間皮影戲, 照片, 巴黎電影博物館. 見:
鄭善禧: 剪貼藝術, 台中 1976, 229 頁.

²⁰⁷ Simon, Rainald: Chinesische Schatten, München 1997, S. 8.

Schattentheaters ein Leibwächter von Kaiser Wu in der Han-Dynastie 漢武帝 (Regierungszeit 140 v. Chr. – 86 v. Chr.). Kaiser Wu hat seine Frau verloren. Um seinen Liebeskummer zu trösten, hat sein Leibwächter Li Shaoweng 李少翁, der aus Shandong Provinz 山東省 stammt, die Schattenfigur der Kaiserin geschaffen. Sie sah nicht nur seiner Frau ähnlich aus, sondern auch in ihren Bewegungen. In der Nacht saß der Kaiser Wu in seinem Zelt hinter einem Vorhang und sah die Schattenfigur seiner Frau²⁰⁸. Im Bild Lin Fengmian's präsentieren die Charaktere beide künstlerische Methoden. Die Darstellung der Bühnenfiguren und ihre Bewegung wird durch die Wechselstellung der geometrischen Körperteile erreicht. Im Bild ist die Opernszene flach. Die Raumvorstellung wird nicht durch Licht und Schatten, auch nicht durch Perspektive und optische Täuschung, sondern durch den Wechselwinkel der Körperteile, durch die Phantasiebewegung der Figuren und die Farbvariationen der Kostüme erzielt.

Die ganze Form des Bildes erinnert auch an die traditionelle chinesische Scherenschnittkunst. Der Grundregel in der Scherenschnittkunst ist ihre Darstellung der Gesamtheit. Im Bild Lin Fengmian's sind alle geometrischen Teile der beiden Körper miteinander verbunden. Man kann die zwei Figuren aus dem Bild ausschneiden und auf einen anderen Hintergrund kleben, ohne zu befürchten, dass ein Körperteil von den beiden Figuren verloren geht. Es ist vielleicht der Grund, dass Lin Fengmian seinen Namen auf das Kleidungsband des Königs Xiang Yu schrieb. Die Darstellungsweise, sowohl von der Form als auch von dem Inhalt, zeigt das Gefühl des „Miteinander-Verbunden-Seins“. Es verstärkt die tragische Stimmung dieser Geschichte. Das Schriftzeichen „Leben 生 sheng“ auf dem Rücken des schwarz gekleideten Königs deutet den inneren Wunsch des Malers an, weiter zu leben.

Die Opernfiguren in seiner Malerei sind nicht beliebig ausgewählt, sondern mit der Geschichtsempfindung verbunden, die seine persönlichen Aspekte ausdrücken.

3. 2. 2 Menschen, Vögel

Nach Gründung der Volksrepublik China war das Hauptproblem, eine richtige Orientierung für die Entwicklung des Landes zu finden. Das ideologische Streben nach einer idealen und absoluten „Gleichheit“ und „Gerechtigkeit“ in der Gesellschaft und die Verehrung der Revolutionäre und politischen Führer war die vorherrschende Stimmung. Fehlendes Wissen an Ökonomie und Wirtschaftsführung, mangelnde

²⁰⁸ Zheng Shanxi (auch: Cheng Shan-Shi): Jiantie yishu (The Art of Paper Collage), Taizhong 1976, S. 216-217. 鄭善禧: 剪貼藝術, 台中 1976, 216-217 頁.

rechtswissenschaftlich- und theoretische Kenntnisse, eine entsprechende Infrastruktur war auch nicht vorhanden. Diese Situation war für einen sicheren politischen und ökonomischen Aufbau der weiteren Entwicklung Chinas ein unglückliches Omen. Die Intellektuellen, die die moderne wissenschaftliche und ökonomische Bildung besaßen, die die Kriege überlebt hatten und der neuen Regierung zur Verfügung standen, waren extrem wenig. China wurde in den 50-60er Jahren nach dem Vorbild der Sowjetunion planwirtschaftlich aufgebaut.

Für die Menschen ist es eine ewige Paradoxie: Die meisten Menschen brauchen einen Glauben, um eine geistige Orientierung und eine seelische Sicherheit zu haben. Wenn sie ihre Überzeugung an eine Ideologie fesseln, werden sie unbewusst Sklaven oder Diener oder Kämpfer ihres Glaubens. Die Konflikte zwischen verschiedenen Ideologien und die Kriege zwischen verschiedenen Religionen bilden eine grausame und traurige Geschichte der Menschheit.

„Dem Volk dienen“ ist das Prinzip der kommunistischen Partei Chinas, das vom Parteivorsitzenden Mao Zedong schon in den 40er Jahren im revolutionären Stützpunktsgebiet Yanan 延安 aufgestellt wurde und das Ansehen der Partei steigerte. „Gerecht und ohne jeden Eigennutz“ wurde als geistige Basis für den Aufbau eines gesellschaftsorientierten Wirtschaftssystems gefordert. Für manche extreme Linke in der regierenden Partei bedeutete dies aber eine Unterdrückung oder Beseitigung der Individualität. Verbunden mit der Klassenkampftheorie wurde die Betonung des Individuums mit „Egoismus“ „Selbstsucht“ gleichgesetzt, und als sogenannte „Gesinnung der Ausbeuterklasse“ verurteilt. Die individuelle Gesinnung ist nun nicht mehr erwünscht.

1958 lebte China in einer begeisterten Wirtschaftsbewegung „Der große Sprung nach vorn 大躍進“, die schließlich scheiterte.

Diese „Massenbewegung“ zeigte eine wissenschaftlich- und ökonomische Unwissenheit der führenden Personen und ihr politisch überstürztes Vorgehen. Lin Fengmian ging in diesem Jahr für einen Monat mit anderen Künstlern aufs Land, um Bauern und ihre Arbeit zu skizzieren. Es herrschte in dieser Zeit überall ein kämpferischer Enthusiasmus. Für viele Künstler war es eine aufregende Zeit, in der sie ihrer künstlerischen Phantasie freien Raum ließen. Lin Fengmian war auch davon berührt. Er wohnte und arbeitete mit den Bauern zusammen, um sie im täglichen Leben und Arbeiten zu beobachten, und kennen zu lernen. In vielen Skizzen malte er später eine Reihe Bilder von Menschen, Tieren und Landschaften. In seiner Malerei, die zwischen dem Ende der 50er Jahre und Anfang der 60er Jahre entstand, empfinden wir jedoch keinen Enthusiasmus, sondern eher eine nüchterne Betrachtung des Malers. Sein Malstil ist in dieser Zeit eher ruhig und nachdenklich. Man spürt in den Darstellungen seine künstlerische Sensibilität.

Er benutzte und verfeinerte in dieser Zeit die Maltechnik des Aquarells, die Mischung von Farben und Tusche, die er in den 40er Jahren während seines Aufenthalts in Chongqing entwickelt hat. Mit Pinseltechnik und Papier- und Farbeneffekt drückte er seine Gefühle und Gedanken mit psychischen Feinheiten aus. Er hat uns durch seine Bilder viel gesagt.

Auf dem Feld 田间

Das Bild „Auf dem Feld 田间“ (Abb. 32)²⁰⁹ malte er Ende der 50er Jahre. Hier sieht man eine Menge Bäuerinnen, sie arbeiten auf einem Acker, der zum kollektiven Eigentum gehört. In der Ferne sieht man Häuser und Leitungsmaste. Die Bäuerinnen bewegen sich ruhig und arbeiten konzentriert. Eine Bäuerin bringt ihr Kind mit. Ihre roten Gesichter bilden einen Kontrast zu dem gelbgrünen Feld und dem mit weißen Wolken bedeckten blauen Himmel. Die Farbkombination und die schlichte Darstellung der Menschenkörper erinnern an die volkstümlichen Neujahrsbilder, die den Menschen eine feierliche Atmosphäre bringen. Im Bild Lin Fengmian's herrscht trotz der verstärkten Lockalfarben eine ruhige und vertraute Stimmung, eine Stimmung der Gemeinsamkeit in einer Gemeinschaft, in der die Menschen friedlich miteinander leben und arbeiten.

Diese Stimmung zeigt sich auch in anderen Bildern, z. B. das Bild „Züchten der Pflanzensaat 育種“ (Abb. 33)²¹⁰, das aus der gleichen Zeit stammt. Im Bild sieht man drei Frauen und ein Kind. Das Kind gehört sicher zu einer der drei Frauen, die ihr Kind mitgebracht hat. Sie hocken sich nieder und arbeiten ruhig. Ihre runden Körperrumisse ähneln sich. Sie sind friedlich und liebevoll. Hinter ihnen sind zwei doppelstöckige neue Gebäude, die in den 50er und 60er Jahren üblich waren und die kollektive Gesinnung im Baustil repräsentieren. Die Bäume vor den Gebäuden ähneln sich: Sie zeigen neue zarte grüne Blätter, haben gleiche Größe und gleiche Distanz von einander. Die zartgrünen Bäumblätter und die hellgelben Rapsblüten, die aus dem Boden emporwachsen, zeigen Frühlingsanfang und die verborgene Lebenskraft. Die

²⁰⁹ Abb. 32, Lin Fengmian: Tianjian (Auf dem Feld), ca. Ende der 50er Jahre, 76 x 94 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung der chinesischen Malakademie Shanghai. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 136.
林凤眠: 田间, 约 50 年代末, 76 x 94 cm, 纸本彩墨, 上海中国画院藏. 见: 许江 (主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 136 页.

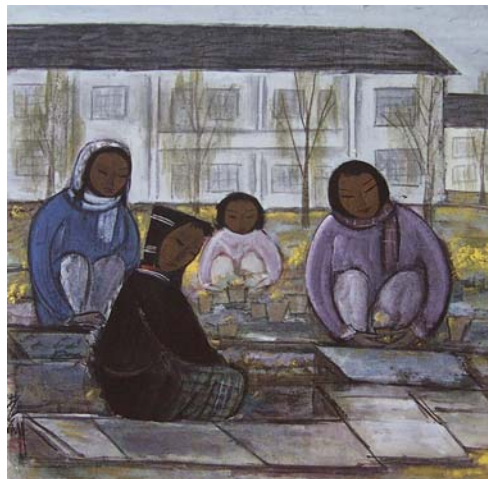
²¹⁰ Abb. 33, Lin Fengmian: Yuzhong (Züchten der Pflanzensaat), ca. Ende der 50er Jahre, 66 x 66.5 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung der chinesischen Malakademie Shanghai. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 135.
林凤眠: 育種, 约 50 年代末, 66 x 66.5 cm, 纸本彩墨, 上海中国画院藏. 见: 许江 (主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 135 页.

Formdarstellung ist im Bild einfach: Es ist geometrisch rundförmig und drei- oder viereckig. Die gerade oder gebogene Linienführung drückt einen einfachen, schlichten und naiven Charakter aus. Der Himmel ist weißgrau. Die Fassade der Gebäude ist weiß, an der sind graue Fenster zu sehen. Die braungrauen Dächer der Gebäude mit den braunen Gesichtern der arbeitenden Bäuerinnen, die schwarze und blauviolette Kleidung tragen, verleihen dem Bild, trotz der hellgelben Rapsblüte, eine ruhige aber auch eine gewisse bedrückende Stimmung.

Abb.32



Abb.33



Rote Blätter und kleine Vögel 紅葉小鳥

Vögel sind traditionelle Motive chinesischer Malerei, sie sind auch die Lieblingsmotive Lin Fengmian's. Interessant ist, dass er die Vögel in der Zeit in einer ähnlichen Weise wie die Menschen darstellt.

Das Bild „Rote Blätter und kleine Vögel 紅葉小鳥“ (Abb. 34)²¹¹ entstand Anfang der 60er Jahre. Hier sitzt eine Menge Vögel auf den Baumzweigen. Sie alle sehen ähnlich aus: Sie haben ein dichtes Federkleid auf ihren runden Körpern, und einen halbrunden schwarzen Kopffederkranz. Sie haben kurze Hälse, breite und dreieckige, ockerfarbige Schnäbeln. Sie sitzen ruhig und zufrieden auf den Baumzweigen. Haben sie irgend einen Wunsch? Die grünen Blätter sind im Herbst langsam gelb geworden. Sie alle tragen den gleichen Charakter: Sie sind eiförmig, durchsichtig mit kräftigen

²¹¹ Abb. 34, Lin Fengmian: Hongye xiaoniao (Rote Blätter und kleine Vögel), ca. Anfang 60er Jahre, 69 x 69 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung vom Verband der bildenden Künstler Shanghai. Jian: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 151. 林凤眠: 紅葉小鳥, 約60年代初, 69 x 69 cm, 紙本彩墨, 上海美術家協會藏. 見: 许江(主编): 林凤眠之路, 杭州1999, 151頁.

Fasern in den Blättern. Die dichte Baumkrone und die ruhig darin sitzenden kleinen Vögel bilden gemeinsam eine stille Szene, steif und geheimnisvoll, lieb und zufrieden, aber jeder Vogel ist auch einsam, froh und traurig zugleich.

Abb.34



Abb.35



In einem anderen Bild „Stehen 立“ (Abb. 35)²¹², das er im Jahr 1963 malte, sitzt ein kleiner Vogel auf einem Baumzweig. Er hat tief schwarze Federn, einen langen gelben Schnabel und schwarze nachdenkliche Augen. Ein weißer Federkranz umgibt seine Augen und bildet eine Form wie menschliche Augen. Die weiße Augenform läuft spitz im Kopf nach außen aus. Die mandelförmigen Augen bilden einen Kontrast zu den schwarzen Kopf- und Schwanzfedern und geben dem Vogel ein gescheites und kühles Aussehen. Er ist einsam, ruhig, aber auch nachdenklich. Der lange grüne gleichmässige Baumzweig unter seinen Krallen gleicht dem chinesischen Schriftzeichen der Zahl „一“ (eins)“. Diese Schriftform der Zahl „eins“ verstärkt das Einsame um den Vogel. Einige dicke grüngelbe Blätter hinter ihm an der oberen linken Ecke zeigen in eine freie Richtung nach rechts im Bild, auf die der Vogelschnabel auch hinweist. Wüsste er sich eine Abkehr von den zu linken Tendenzen? In diesem ruhig sitzenden kleinen Vogel verbirgt sich seine Nachdenklichkeit und eine gewisse beunruhigende Vorahnung auf sein späteres trauriges Schicksal.

Sein Pinselduktus und die Verwendung des naßen Tuscheffekts auf Xuan-Papier,

²¹² Abb. 35, Lin Fengmian: Li (Stehen), 1963, 34 x 34 cm, Tusche auf Papier, Sammlung vom Verband der bildenden Künstler Shanghai. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 150.

林凤眠: 立, 1963年, 34 x 34 cm, 纸本水墨, 上海美術家協會藏. 見:
许江(主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 150 頁.

stellt die Baumblätter und das Federkleid des Vogels fein und lebendig dar. Die Charakterisierung in der Vogeldarstellung erinnert an die Bilder von Bada Shanren 八大山人 (auch: Zhu Da 朱耷 1624 – 1705).



Abb.36



Abb.37

In seinem Bild „Lotosteich und grüner Vogel 荷塘翠鳥“ (Abb. 36)²¹³ sieht man einen einsamen Vogel, der nachdenklich auf einem Zweig sitzt. Unter ihm auf dem Teich sind die großen Lotosblätter. Oben über dem Kopf des Vogels zittert ein schmales Pflanzenblatt in der nebligen Luft, das die Einsamkeit und die Zurückhaltung des Vogels betont. Lotos ist traditionell Symbol der Reinheit und Schönheit. Der Vogel sitzt hoch über den Lotosblättern auf der Spitze des Zweiges, deutet den Seelenzustand des Malers an: Er steht über politischen und materiellen Dingen. Der Maler scheint mit seiner Situation sicherlich nicht zufrieden zu sein. Der lange, harte und kräftige Schnabel des Vogels, seine nach unten gestreckten Flügel und sein schwellender Bauch zeigen Symptome seiner inneren Wut. In einer anderen Vogeldarstellung von Bada Shanren „Vogel in Kälte 寒鳥“ erkennt man diese Unzufriedenheit mit der Welt noch klarer (Abb. 37)²¹⁴: Der Vogel schaut diese Welt mit feindlichen und starrenden Augen an!

²¹³ Abb. 36, Bada Shanren (1624-1705): Hetang cuiniaio (Lotosteich und grüner Vogel). In: Wang Zidou: Gesamelte Kalligraphie und Malerei von Bada Sharen, Band 1, Beijing 1985, S. 7.
八大山人(1624-1705): 荷塘翠鳥. 見:
汪子豆: 八大山人書畫集, 第一集, 北京 1985, 7 頁.

²¹⁴ Abb. 37, Bada Shanren (1624-1705): Hanniao (Vogel in Kälte). In: Wang Zidou: Bada Shanren shu hua ji (Gesamelte Kalligraphie und Malerei von Bada Sharen), Band 1, Beijing 1985, S. 214.
八大山人(1624-1705): 寒鳥. 見: 汪子豆: 八大山人書畫集, 第一集, 北京 1985, 214 頁.

In der Vogeldarstellung Lin Fengmian's sieht man aber einen anderen Charakterzug: Der Vogel ist zwar einsam, aber er ist mit sich zufrieden. Er ist zwar zurückhaltend, aber er ist nicht feindlich gegenüber der äußeren Welt, sondern er zeigt seine Selbstkontrolle und Bescheidenheit. Er betrachtet die Welt mit Klugheit, Sorge, und mit innerer Liebe, auch wenn sie unvollkommen ist. Der Maler stellt den Vogel mit der Natur poetisch dar, mit innerer Ruhe und Harmonie. Er drückt seine kritische Meinung und seine Wünsche in der Darstellung aus, schafft aber gleichzeitig eine harmonische Atmosphäre im Bild.

3. 2. 3 Schönheitsideal

Lin Fengmian zeigte schon in seiner Studienzeit eine künstlerische Neigung zum klassischen, einfachen, flüssigen Stil. Es ist vielleicht der Einfluss seines Großvaters. Er sah insbesondere in Steinreliefs und Steinschnitzereien aus der Han Zeit (206 v. Chr. – 220 n. Chr.) und den Wandmalereien und Skulpturen im Höhlentempel Dunhuang²¹⁵ ideale Vorbilder. In den 50er Jahren skizzierte er die Wandmalereien des Höhlentempels Dunhuang. Auch hat er verschiedene Bilder von Phantasiegestalten schöner Frauen gemalt. Die Anmut und Eleganz, die seine früheren Schönheitsbilder auszeichnete, hat nun unter Einfluss der klassischen Kunstwerke noch eine überirdische Ausstrahlung gewonnen.

Fliegende Göttinnen 飛天

Einer der uralten Träume der Menschheit ist Fliegen im Himmel. Daher werden in unterschiedlichen Mythen und religiösen Geschichten der verschiedenen Kulturen die Phantasien von fliegenden Gottheiten entwickelt. In der bildenden Kunst werden solche Phantasien nicht nur repräsentiert, sondern in den verschiedenen Formen des nationalen Geschmacks weiter entwickelt. In China gibt es viele uralte Mythen und Überlieferungen über fliegenden Gottheiten. In alten chinesischen Schriften sind Beschreibungen von Menschenfiguren mit Federn zu lesen. In Reliefs und geschnitzten Bildern von ausgegrabenen Steinplatten und Dachziegeln entdeckt man die verschiedenen Formen von fliegenden Gottheiten. Es gibt außer fliegenden Menschen auch fliegende Tiere, z. B. Drache, Phönix, Kranich, Pferd, usw., sie werden in manchen Bildern von Menschen geritten. Ein Typ der chinesischen Darstellung von fliegenden Gottheiten, der sich von allen anderen Typen unterscheidet und als typisch chinesisch angesehen wird, ist eine fliegende Gottheit, die über den Wolken schwebt

²¹⁵ Entstehungszeit zwischen 304 n. Chr. – 1368 n. Chr.

und durch Nebel fliegt, ohne Flügel zu haben. Eine frühere literarische Beschreibung über solche phantastischen fliegenden Gottheiten findet man in „Xiaoyao you 逍遥游“ von dem Dichter und Philosoph Zhuang Zi 莊子 (auch: Zhuang Zhou 莊周 ca. 369 v. Chr. – 286 v. Chr.). In der bildenden Kunst sind Regenbogen und Wolkenstreifen die Kostüme und Merkmale der fliegenden Gottheiten, die durch flatternde Kleiderbänder symbolisiert sind und die Gottheit beim Fliegen begleiten und eine freudige Atmosphäre der Gottheit auf die Menschen übertragen. Bemerkenswert ist, dass die fliegenden Gottheiten mit solchen Kostümen in der Entwicklung der chinesischen Kunst immer mehr zur Darstellung der weiblichen Gottheiten benutzt werden. Der Begriff „Fliegende Gottheit 飛天“ ist mit fliegenden weiblichen Gottheiten verbunden. Die flatternden Kleiderbänder sind nun Symbol der traditionellen Darstellung aller Göttinnen.

In den 50er und 60er Jahren hat Lin Fengmian sich mit dem Thema der „Fliegenden Göttinnen“ beschäftigt. Für ihn sind die fliegenden Göttinnen Schönheitideale. Es ist nötig, einen kurzen Überblick über die künstlerische Entwicklung in der Darstellung von fliegenden Gottheiten Chinas zu haben, um seine Darstellungsweise und sein Interesse für die „Fliegenden Göttinnen“ zu verstehen.

Eine Steinabreibung „Gottheiten im Schachspiel 仙人對弈“ (Abbildung 38)²¹⁶ aus der Han-Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.) zeigt eine einfache Form von flatternden Kleiderbändern.



Abb.38

²¹⁶ Abb. 38, Xianren duiyi (Gottheiten im Schachspiel), Han-Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.), 57 x 99 cm, Steinabreibung, Fenghuang Berg Chengdu. In: Zhang Wanfu: Ausgewählte Bilder der Han Dynastie, Tianjin 1982, S. 44.

仙人對弈, 漢代 (公元前 206 – 後 220), 57 x 99 cm, 拓片, 成都鳳凰山. 見: 張萬夫: 漢畫選, 天津 1982, 44 頁.

Im Bild konzentrieren sich zwei Gottheiten auf das Schachspiel. Eine Gottheit an der rechten Seite des Bildes hat wahrscheinlich das Spiel gewonnen. Sie schwingt ihre beiden Arme begeistert hoch. Die andere Gottheit an der linken Seite des Bildes will sich mit dem Spielresultat wahrscheinlich nicht abfinden. Sie streitet und verlangt, weiter zu spielen. An ihren Kleidungen sind die kurzen Kleiderbänder zu sehen, die nach oben flattern und ihre fliegenden Eigenschaften symbolisieren. In einer anderen Steinabreibung sieht man ein Pferd mit „Flügel“ (Abbildung 39)²¹⁷. Interessant ist, dass die Symbolik der „Flügel“ des Pferdes ähnlich den Kleiderbändern der schachspielenden Gottheiten ist. Die zwei Steinabreibungen kommen aus dem gleichen Fundort Chindu 成都 der Provinz Sichuan 四川省. Eine andere Steinabreibung aus der Han-Zeit (206 v. Chr. – 220 n. Chr.) von Nanyang 南陽 in der Provinz Henan 河南省 zeigt eine schwebende weibliche Figur (Abb. 40)²¹⁸. Sie ist in der chinesischen



Abb.39



Abb.40

²¹⁷ Abb. 39, Yima (Pferd mit Flügel), Han-Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.), 55 x 62cm, Steinabreibung, Fenghuang Berg Chengdu. In: Zhang Wanfu: Ausgewählte Bilder der Han-Dynastie, Tianjin 1982, S. 46, Fig. 34.

翼馬, 漢代(公元前206 – 公元後220), 55 x 62cm, 拓片, 成都鳳凰山. 見:
張萬夫: 漢畫選, 天津1982, 46頁, 圖34.

²¹⁸ Abb. 40, Nü Wa, Han-Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.), 149.8 x 34.7, Steinabreibung, Nanyang. In: Zhang Wanfu: Ausgewählte Bilder der Han-Dynastie, Tianjin 1982, S. 125.

女媧, 漢代(公元前206 – 公元後220), 149.8 x 34.7, 拓片, 南陽. 見:
張萬夫: 漢畫選, 天津1982, 125頁.

Mythologie die „Nü Wa 女媧 (auch: Nü-kua)²¹⁹, die mit ihrem Bruder und späteren Mann „Fu Xi 伏羲 (auch: Fu-hsi)²²⁰ die Ehe erfand und die Menschheit erschuf. Sie hat einen Schlangenleib oder einen Fischschwanz und konnte sich pro Tag in 70 verschiedene Erscheinungen verwandeln. Die Mythologie über Nü Wa ist mit ihren außergewöhnlichen Fähigkeiten verbunden. Als bei einem Kampf der Götter einer der vier Himmelspeiler, die die Erde halten, zerbrach, schmolz sie Steine und reparierte ihn. Allerdings sind dadurch nicht alle Himmelssäulen gleich hoch, der Himmel sackt nach Südosten etwas ab – weshalb die Flüsse Chinas alle nach Südosten fließen. Die Darstellung ihres Körpers hat Bedeutung für die spätere Entwicklung der Formensprache für fliegende Gottheiten. Der überwiegend menschliche Körper in der Darstellung der fliegenden Gottheit verfügt über Elemente, die es erlauben, sich in Luft, Land und Wasser frei zu bewegen.

Die Abbildung 41 zeigt eine Steinabreibung der „Deva“²²¹ aus dem Höhlentempel Gongxian 鞏縣, Provinz Henan 河南省, aus der Nördlichen Wei-Dynastie (386 n. Chr.-534 n. Chr.).



Abb.41



Abb.42

Deva ist eine buddhistische und hinduistische männliche Gottheit²²². Sie kämpft gegen Dämonen und bringt Menschen Licht und Spielfreude. Sie schwebt im Himmel

²¹⁹ Eberhard, Wolfram: Lexikon chinesischer Symbole, 3. Auflage, München 1990, S. 209-210.

²²⁰ Ibid., München 1990, S. 95.

²²¹ Abb. 41, Deva, auf einer Pipa spielend, Nördliche Wei-Dynastie (386 n. Chr. – 535 n. Chr.), 45 x 70 cm, Bildfeld aus einer Flachrelieffleiste aus dem Höhlentempel Gongxian, Provinz Henan. In: Einholz, Sibylle: Die chinesische Steinabreibung, Berlin 1979. S. 37, Fig. 39.

²²² Bunce, Fredrick William: A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconography, New Delhi 1997, S. 78.

und spielt ein Musikinstrument die „Pipa 琵琶 (Laute oder Mandoline)“. Aus der Geschichte und Überlieferungen ist bekannt, dass die „Pipa“ in der Han-Zeit (206 v. Chr. – 220 n. Chr.) üblich war. Im Bild flattert das himmlische Kleid Devas mit Kleiderbändern. Die Darstellungsform ihres unteren Körpers erinnert an einen Fisch mit einem breiten fächerförmigen Schwanz, allerdings statt einer Flosse ein Fuß. Deva spielt im Bild eine Pipa, die auch eine Fischform hat. Das Bild zeigt, dass die Darstellung der fliegenden Gottheit in der buddhistischen Kunst Chinas schon früh von der traditionellen chinesischen Kunst geprägt ist.

Die Abbildung 42²²³ zeigt eine andere Steinabreibung „Fliegende Gottheit 飛天“, die auch in der Nördlichen Wei-Dynastie (386 n. Chr. – 534 n. Chr.) entstand und sich im gleichen Kreis Gong 鞏縣 der Provinz Henan 河南省 befindet. Es ist bemerkenswert, dass die fliegende Gottheit hier als weibliche Figur mit prächtigem himmlischem Kleid und Kleiderbänder dargestellt wird. Ihr unterer Körper ähnelt einer Fischform. Das Wort „Fisch 魚 yu“ ist im chinesischen Sprachlaut dem „余 yu“ gleich, das Reichtum und Überschuss bedeutet.

In der Tang-Dynastie (618 – 907) werden die fliegenden Gottheiten immer mehr zu weiblichen Schönheiten. Die Darstellung wird stilistisch sanfter und prächtiger und körperlich realistischer und sinnlicher. Ihre himmlischen Kleider werden von bunten und langen Kleiderbändern umgeben, die als Symbolik des Regenbogens und der Wolkenstreifen angesehen werden. Die populäre Tanzmusik „Musik der Fliegenden Regenbogenkleidung 霓裳羽衣曲“²²⁴ in der Tang-Dynastie bedeutet einen Höhepunkt der künstlerischen Entwicklung in der Darstellung der fliegenden Gottheiten. Auch werden sie von verschiedenen Wolkenformationen begleitet, die die religiöse und ethische Bedeutung symbolisieren. Die Darstellung der weiblichen Schönheiten als fliegende Gottheiten verbindet die religiösen Phantasien mit dem künstlerischen und gesellschaftlichen Geschmack der Zeit. Die Handelsbeziehungen zwischen China und anderen Ländern über die Seidenstraße in der Tang Dynastie (618 – 907) entwickeln sich stark. Der glänzende dünne und weiche Seidenstoff spielt für die Phantasiekleidung der fliegenden Gottheiten eine wesentliche Rolle. Für die Chinesen ist eine fliegende Göttin, die mit einem phantastischen weichen Kleid und langen flatternden bunten Kleiderbändern, die Regenbogen und Wolkenstreifen symbolisieren, von vollkommener Grazie.

²²³ Abb. 42, Feitian (Fliegende Gottheit), Steinabreibung, Nördliche Wei-Dynastie (386 n. Chr. – 534 n. Chr.), Höhlentempel im Kreis Gong. In: Wang Ziyun: Kunstgeschichte chinesischer Skulptur und Plastik, Beijing 1988, S. 187, Fig. 198.
飛天, 北魏 (公元 386 – 534), 鞏縣石窟. 見:
王子雲: 中國雕塑藝術史, 北京 1988, 187 頁, 圖 198.

²²⁴ Zhuang Bohe: Foxiang zhi mei (Schönheit der Buddhabilder), Taipei (Taipei) 1988, S. 65.
莊伯和: 佛像之美, 台北 1988, 65 頁.

Die „Fliegende Apsara“ (Abbildung 43)²²⁵ ist aus der Wandmalerei des Mogao-Höhlentempels Dunhuang, Höhle 158, entnommen, die in der Tang Dynastie (618 – 907) entstanden ist. In dem Höhlentempel Dunhuang gibt es über 4,000 unterschiedliche Darstellungen von fliegenden Gottheiten. In diesem Bild wird die „Fliegende Apsara“ von den „Ruyi Wolken 如意雲“ begleitet, die den Menschen eine glückliche Atmosphäre vermitteln. Die flatternden Kleiderbänder an ihrem Körper sind Symbolik des himmlischen Regenbogens und der Wolkenstreifen, die der Welt Licht und Hoffnung bringen und Finsternis und Traurigkeit beseitigen. Ihr ganzer Körper wird üppig und realistisch dargestellt, der dem Schönheitsideal der Tang Zeit entspricht.

Das Wort „Apsara“ ist ein Begriff aus der hinduistischen Religion. In der ikonographischen Erklärung bedeutet „Apsara“ eine halbe Gottheit. Sie ist Dienerin der Götter. In der hinduistischen Kunst sind Apsaras zahlreich und oft als zauberhafte sinnliche weibliche Figuren dargestellt (Abb. 44)²²⁶. Die Apsara hier hat aber keine „Flügel“ oder „Regenbogenkleidung“. Die verschiedenen „fliegenden Apsaras“ im Höhlentempel Dunhuang, die über eine Zeitspanne von tausend Jahren entstanden, sind inhaltlich und stilistisch mit der traditionellen chinesischen „Fliegenden Gottheit 飛天“ eng verbunden.

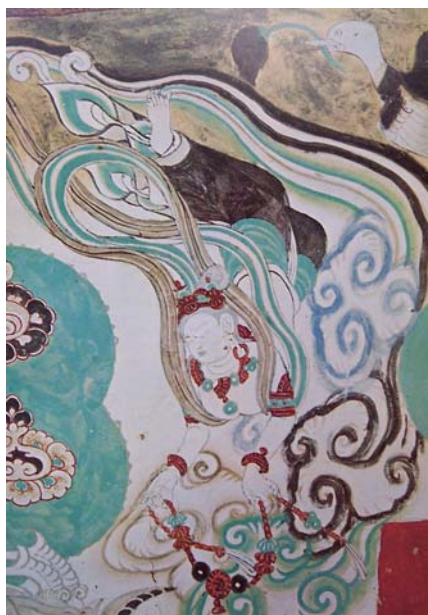


Abb.43

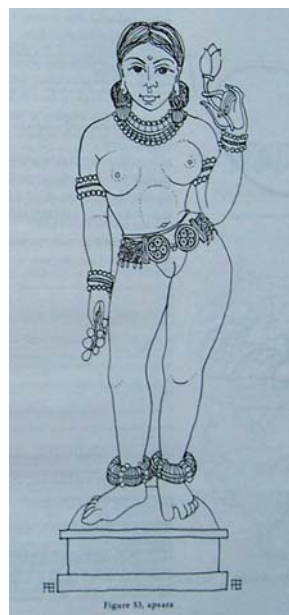


Abb.44

²²⁵ Abb. 43, Fliegende Apsara, Höhle 158, Tang-Dynastie (618 n. Chr. – 907 n. Chr.), in: Dunhuang Institute of Cultural Relics: Die Höhlentempel von Dunhuang, Ein Jahrtausend Chinesischer Kunst, 1982 Stuttgart, Taf. 82.

²²⁶ Abb. 44, Apsara, in: Bunce, Fredrick William.: A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconography, New Delhi 1995, S. 17, Fig. 53.

In der „Bildrolle des Gedichts für die Flussgöttin Luo 洛神賦圖卷“ (Abb. 45, Teil)²²⁷, die dem Namen des berühmten Malers Gu Kaizhi 顧愷之 (ca. 315 n. Chr. – 406 n. Chr.) zugeschrieben wird, jedoch eine Kopie aus der Song Dynastie (960 – 1279) ist, wird eine weibliche Figur – Luoshen 洛神 (die Flussgöttin Luo) aus der traditionellen chinesischen Mythologie gezeigt.



Abb.45

Die Originalfassung dieser Bildrolle ist ein Gedicht „Luoshen Fu 洛神賦“ von einem Dichter Cao Zhi 曹植 in der Zeit der Streitenden Reiche (475 v. Chr. – 221 v. Chr.). Das himmlische Kleid der Flussgöttin Luo im Bild mit flatternden bunten Kleiderbändern ist Symbolik für einen phantastischen Regenbogen und Wolkenstreifen, die sie beim Fliegen und Schweben im Himmel begleiten. Hier sieht man, dass die Darstellung der Göttin der chinesischen traditionellen Mythologie mit der Darstellung der chinesischen buddhistischen „Fliegenden Apsara“ stilistisch nicht von einander zu trennen ist. Ihre flatternden Kleiderbänder erinnern an den dünnen, glatten und weichen Seidenstoff – ein herrlicher und sinnlicher Stoff für einen weiblichen Körper und ein Beweis für eine hoch entwickelte Textiltechnologie.

Im Bild hat die in der Luft schwebende Flussgöttin Luo ihr Gesicht und ihre Kleiderbänder auf die sitzenden und die stehenden Menschen gerichtet, und ihre göttliche Atmosphäre auf die Menschen übertragen. Durch die leicht nach innen eingerollten Bänderspitzen wird der Rückflug der Göttin angedeutet, doch bleibt die geistige und die emotionale Verbindung zwischen der Göttin und den Menschen bestehen. Ein puppenhafter Kaninchenkopf mit zwei großen Löffeln schaut aus ihrem

²²⁷ Abb. 45, Gu Kaizhi (ca. 315 n. Chr. – 406 n. Chr.): Luoshenfu tujuan (Bilderrolle des Gedichts für die Flussgöttin Luo), Teil, Sammlung des Palastmuseums. In: Palastmuseum: Ausgewählte Frauenbilder aller Dynastien, Tianjin 1981, Taf. 1.
顧凱之(約公元315-406):洛神賦圖卷,部分,故宮博物院藏.見:
歷代仕女畫選集,天津1981,圖版1.

linken Arm heraus. Die Darstellungsweise der Flussgöttin Luo und ihren Kleiderbändern und der puppenhaften Hasenfigur entspricht dem Geschmack der Zeit. Seide ist sehr beliebt, sie beflügelt Phantasie und Gebrauch. Die Hasenpuppe hat auch die Kinder begeistert. Die Verbindung zwischen gesellschaftlichem Konsum und der künstlerischen Phantasie ist im Bild sichtbar.

Es ist ein geistiger Genuss für einen gesunden Menschen, nicht nur realistisch und rational zu denken, sondern auch in einer Phantasiewelt versinken zu können. Phantasie macht Menschen fähig, kreativ und schöpferisch zu sein. In diesem Sinne sind Religion und Mythologie nicht nur ein Kulturerbe für die Menschen, sondern auch die geistigen Ressourcen. Sie sind Quelle und Inspiration für ein künstlerisches Schaffen.

Lin Fengmian hat seit seiner Studienzeit in Europa die Ansicht, dass die Bedeutung des religiösen Glaubens im Wissenschaftsbereich verloren ist. Die Anziehungskraft der Religion kommt aus der Ausdrucks- und Darstellungskraft der künstlerischen Phantasien, die bei einem rationalen Denken oft verloren gehen. Da Gefühle und Phantasien die ständigen geistigen Bedürfnisse der Menschen sind, haben die Künstler die Mission, die Bedürfnisse des Geistes und des Gefühls der Menschen kreativ auszufüllen. Es erhöht den Wert der Kunst, das künstlerische Potential des Betrachters anzusprechen und zu fördern.

Eine neue geistige Ebene wird erreicht: Einerseits sich von einer religiösen fundamentalistischen Glaubensrichtung zu befreien, andererseits religiöse Phantasien künstlerisch zu zulassen. Eine geistige Freiheit zeigt sich durch Toleranz, durch Respekt vor allen menschlichen und künstlerischen Talenten. Nun sind Religion und Mythologie für ihn eher eine künstlerische Ressource geworden und ein hilfreiches Mittel, um Ideen zu entwickeln. Er benutzt die Figuren oder die Symbole aus Religionen oder Mythologien, die für normale Menschen kulturell zugänglich sind, um seine Schönheitsempfindungen und seine Phantasiewelt zu übermitteln.

Das Bild „Fliegende Göttinnen 飛天“ (Abb. 46)²²⁸ hat er in den 50er Jahren während seiner Studien der Wandmalereien des Höhlentempels Dunhuang gemalt. Für ihn ist eine weibliche Gottheit Symbol der idealen Schönheit, die sich in einer Phantasiewelt befindet und durch die Kunst dargestellt werden kann.

²²⁸ Abb. 46, Lin Fengmian: Feitian (Fliegende Göttinnen), ca. 50er Jahre, 141.5 x 66 cm, Farbe und Tusche auf Papier. In: Du Ziling (Hg.): Sämtliche Werke von Lin Fengmian, Band 1, Tianjin 1994, Taf. 90.

林凤眠: 飛天, 約 50 年代, 141.5 x 66 cm, 紙本彩墨. 見:
杜滋齡 (彙編): 林鳳眠全集, 上卷, 天津 1994, 圖版 90.

Abb.46



Jeder Künstler hat seine eigene Vorstellung von der idealen Schönheit, die durch den Kultureinfluss und von der persönlichen Neigung bestimmt ist. Sie ist zwar nicht allgemeingültig, reflektiert aber die innere Sehnsucht des Künstlers zu einer vollkommenen physischen Erscheinung. Sie ist aber auch ein ethisches und ästhetisches Symbol, das sich mit der physischen Erscheinung verbindet.

Das an oberem Rand verletzte Bild „Fliegende Göttinnen 飛天“ (Abb. 46) Lin Fengmian's schwebt im Hintergrund an der oberen linken Hälfte Nebel. Durch diese grauweiße Nebel fliegt eine Göttin heraus. Sie trägt einen dunkelroten Teller in ihrer linken Hand, in der ein rosaer Lotos blüht. Sie hebt ihre rechte Hand leicht nach oben, um die Nebel bei Seite zu schieben. Ihre Kleiderbänder begleiten ihren schwebenden Körper, der sich senkrecht nach oben bewegt. Die Darstellung ihrer Körperkurve wirkt in der langsam steigenden Bewegung lebendig und harmonisch. Auf der rechten Seite des Bildes fliegt eine andere Göttin herab, die die goldene Sonnenstrahlung herunter leitet. Das goldene Sonnenlicht umstrahlt und umgibt ihren Körper, so dass die Luft um sie auch golden gefärbt wird. Sie fliegt mit hoher Geschwindigkeit von oben nach unten, so dass ihre Kleiderbänder in der Luft hoch flattern. Ihre langen schwarzen Haare sind hinter ihrem Kopf teilweise zusammengebunden und flattern mit den Kleiderbändern zusammen. Diese Göttin nimmt einen tiefrosanen Lotos in die rechte Hand, der von innen beleuchtet ist. Die linke Hand der Göttin schließt den Daumen mit

dem Mittelfinger zusammen, der Zeigefinger und der kleine Finger sind nach oben gerichtet – ein buddhistisches und hinduistisches Handzeichen der Faszination²²⁹, es erinnert auch an das traditionelle chinesische Handzeichen „Orchidee“, das Reinheit und innere Schönheit (Loyalität) bedeutet. Die gelbgrüne Farbe im Hintergrund des ganzen Bildes, die trotz der dünnen Nebel sichtbar wird, riecht nach einem erfrischenden Wohlgeruch, der eine göttliche Eigenschaft symbolisiert und der Welt eine fröhliche und harmonische Stimmung bringt.

Die Frisur der beiden fliegenden Göttinnen erinnert an die der „Flussgöttin Luo 洛神“ (Abb. 44). Es ist eine traditionelle symbolische Darstellung der klassischen weiblichen Schönheiten. Im Bild Lin Fengmian's wird die Lokalfarbe insbesondere in der Darstellung der Kleider der Göttinnen benutzt. Es ist eine stilistische Annäherung an die Wandmalereien des Höhlentempels Dunhuang. Die braune Hautfarbe der beiden Göttinnen erinnert an die Wandmalerei der „Fliegenden Apsara“ in der Höhle 404 des Höhlentempels Dunhuang (Abb. 47)²³⁰, die in der Sui Dynastie (581 n. Chr. – 618 n. Chr.) entstand.



Abb.47

Man kann diese Wandmalerei als künstlerisches Vorbild Lin Fengmian's betrachten, denn die Göttin an der rechten Seite in seinem Bild ist stilistisch mit der „Fliegenden Apsara“ in der Wandmalerei der Höhle 404 des Höhlentempels Dunhuang

²²⁹ Bunce, Fredrick William: A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconography, New Delhi 1997, S. 141.

²³⁰ Abb. 47, Fliegende Apsara, Höhle 404, Sui-Dynastie 581 – 618, in: Dunhuang Institute of Cultural Relics: Die Höhlentempel von Dunhuang, Ein Jahrtausend Chinesischer Kunst, Stuttgart 1982. Taf. 49.

vergleichbar. Die Verlängerung des fliegenden Körpers der Göttin, die auf der rechten Seite des Bildes schwebt (Abb. 46), verstärkt ihre überirdische und phantastische körperliche Ausstrahlung. Der Schweif der wehenden Kleiderbänder verstärkt den erotischen Gesamteindruck der Göttinnen.

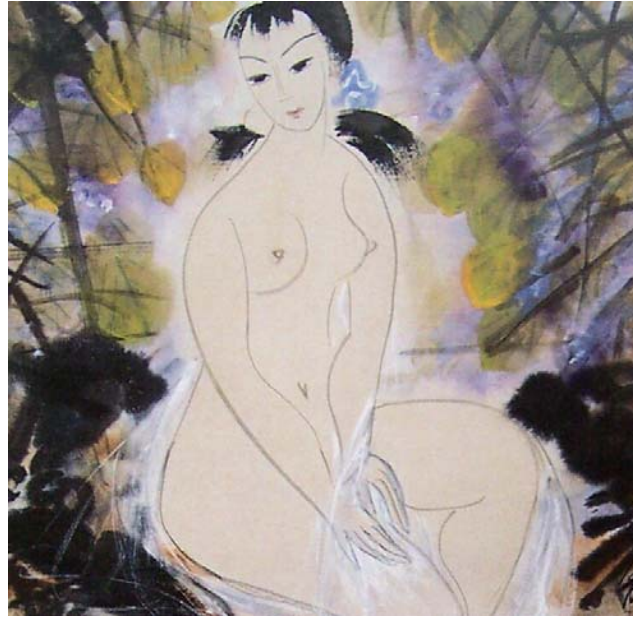
Die Darstellung der beiden Göttinnen füllt die ganze Bildfläche aus. Es ist die Absicht des Malers, eine lebendige harmonische Atmosphäre zu schaffen. Im Bild schwebt die linke Göttin von unten nach oben, dagegen fliegt die rechte Göttin von oben nach unten. Die eine bewegt sich sanft und langsam, die andere bewegt sich schnell und temperamentvoll, so dass ihr Körper länger ausgestreckt ist. Sie konzentrieren sich auf ihre göttliche Mission – eine glückliche und harmonische Atmosphäre in die Welt zu bringen.

Die durchsichtigen Kleider der beiden Göttinnen sind ein Ausdruck weiblicher Sinnlichkeit. Es ist eine typische chinesische Darstellung des „Sinnlichen“, die über die geschmackvolle Kleidung eine besondere erotische Wirkung erzielt. Die traditionellen chinesischen Schönheitsempfindungen sind immer mit einer gewissen Zurückhaltung im Ausdruck verbunden. Sinnlichkeit und Schönheit stehen zwar nebeneinander, aber sie sind nicht identisch. Für die Chinesen ist eine bloße „Nacktheit“ zwar sinnlich, aber künstlerisch wenig beliebt. Dass die „Nacktheit“ eines menschlichen Körpers für „Unschuld“ oder „Wahrheit“ in der westlichen Kunst interpretiert wird, ist es in der chinesischen Kultur unbekannt. Der Grund mag an der Naturbedingung und / oder der kulturell- religiösen Tradition liegen. Eine konkrete Untersuchung darüber wäre sehr interessant, gehört aber nicht zu meiner Arbeit. Das traditionelle chinesische Schönheitsideal hat im allgemeinen einen größeren Schwerpunkt in der Phantasiewelt als in der bloßen Nacktheit gesehen. Die Chinesen finden, dass eine zurückhaltende Haltung mehr Charme und Potential zeigt. Es weckt die Phantasie. Diese Schönheitsempfindung prägt die Darstellung weiblicher Schönheiten aller Zeiten. In China wird seit der Entstehung der Literatenmalerei angestrebt, einen sensiblen und vornehmen Geschmack durch phantastische Darstellungen zu bilden. In der Kunst und Literatur gilt eine Darstellung von weiblicher Schönheit ohne Scham und Charme geschmacklos. Hier spielt das gesellschaftliche Ethos der jeweiligen Zeit eine Rolle. Die Aktivierung des Gefühls ist für die Kunstbetrachtung ein wesentliches Element. Manche Betrachter wollen sich lieber mehr Phantasien überlassen, anstatt vor einer „Nacktheit“ sprachlos zu sein. Der Sinn der Kunst befindet sich in inneren Konflikten und ewigen Sehnsüchten. Es ist deshalb kein Wunder, dass Lin Fengmian und seine Kunstfreunde nach ihrem Studium der westlichen Kunst, einen hartnäckigen und langjährigen Kampf gegen die Ablehnung der Aktmalerei führten. Die Schönheitsempfindung in der ästhetischen Anschauung und im künstlerischen Ausdruck hat sich bis heute bei vielen Menschen nicht geändert, obwohl die Aktmalerei in China seit längerem üblich ist. Dieses Phänomen zeigt andererseits eine psychisch- intuitive Reaktion mancher Menschen, die das Empfinden haben, dass manche Aktdarstellung die Achtung vor der Liebe und Intimität, das Bedürfnis nach mütterlicher Wärme und weiblicher Zärtlichkeit

verletzt.

Die Aktdarstellung ist ein Bestandteil der Malerei Lin Fengmian's. Er hat nie wegen der unterschiedlichen Haltung in der Gesellschaft aufgehört, seinem künstlerischen Ideal treu zu bleiben. In den 80er Jahren, als er in Hongkong wohnte, malte er wegen der westlichen Kulturatmosphäre und des Kunstmarkts eine Reihe von weiblichen Aktbildern. In seiner Aktdarstellung spürt man die persönliche Neigung des Malers: Seine weiblichen Figuren sind charmant, ruhig, rein, zärtlich, zurückhaltend und geheimnisvoll. Sein stürmischer und temperamentvoller Pinselduktus in der Darstellung von Landschaften lässt sich bei den Bildern von weiblichen Figuren nicht mehr erkennen. Die feine, fließende, schlängelnde und ununterbrochene Linienführung in seiner Aktdarstellung zeigt eine andere Seite des Stils in seiner Malerei, die auf der virtuellen Pinseltechnik basiert und mit seiner Empfindung für das Wesen der Frauen verbunden ist (Abb. 48)²³¹.

Abb.48



²³¹ Abb. 48, Lin Fengmian: Chuxia (Frühsommer), 1982, 68 x 68 cm, Tusche und Farben auf Papier, Feng Ye cang. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 278.
林鳳眠: 初夏, 1982, 68 x 68 cm, 紙本彩墨, 馮葉藏. 見:
許江(主編): 林鳳眠之路, 杭州 1999, 278 頁.

Lotosfrau 荷花仕女

Das Bild „Lotosfrau 荷花仕女“ (Abb. 49)²³² malte er Anfang der 60er Jahre.

Abb.49



Wird das Bild mit seinen anderen Schönheitsbildern verglichen, z.B. dem Bild „Flötenspielerin (ca. 40er Jahre)“ (Abb. 18), und dem Bild „Fliegende Göttinnen (ca. 50er Jahre)“ (Abb. 46), wird klar, dass alle seine Darstellungen von weiblichen Schönheiten eine ähnliche Formensprache und eine ähnliche charakteristische Eigenschaft haben. Die Formensprache eines Malers und die Ausstrahlung einer dargestellten Figur, die das Gefühl und die Eigenschaften eines Malers reflektieren, sind seine persönliche Signatur, die die ästhetische Anschauung des Malers symbolisieren.

Im Bild trägt die Lotosfrau ein weißes und leicht durchsichtiges Kleid. Sie nimmt mit ihren beiden Händen einen weißen Lotos, der in der Mitte hell gelb leuchtet und das buddhistische Symbol der Reinheit und Schönheit bedeutet. Ihre zwei Hände sind in weichen Linien geformt und haben schlanke Fingerspitzen, die an halb blühende Orchideen erinnern. Ihr Kopf neigt sich leicht nach unten rechts und schaut mit Sanftmut den blühenden duftenden Lotos an. Sie hat lange schwarze Haare mit hochgebundenem Haarknoten. Ihre halbgeöffneten meditierenden Augen haben einen langsam steigenden Augenwinkel. Der schlanke Nasenrücken verbindet sich mit zwei

²³² Abb. 49, Lin Fengmian: Hehua shinü (Lotosfrau), ca. Anfang der 60er Jahre, 68.5 x 68 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung von Ma Weijian, in: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 191.

林凤眠: 荷花仕女, 约60年代初, 68.5 x 68 cm, 纸本彩墨, 马维建藏. 见: 许江(主编): 林凤眠之路, 杭州1999, 191页.

gebogenen langen und feinen Augenbrauen, die an die Haare an ihren Schläfen grenzen. Unter ihrer feinen Nase ist ein kleiner geschlossener Mund, der an den traditionellen Ausdruck vom „kleinen Kirschmund“ erinnert und ein traditionelles Schönheitsmerkmal ist. Ihr ovaler Gesichtsumriss mit einem langen Hals erinnert an das „Bildnis Jeanne Hebuterne“ (Abb. 50)²³³, das die Freundin Amedeo Modigliani's zeigt und von ihm im Jahr 1919 gemalt wurde. Als Lin Fengmian in Paris studierte, lebte der Maler Modigliani (1884 – 1920) in Paris. Es ist möglich, dass seine Darstellung des sehr langen Halses und der schmalen Gesichtszüge Lin Fengmian beeindruckt hat.



Abb.50

Im Bild Lin Fengmian's sitzt die Lotosfrau auf dem Teppichboden. Ein Kissen mit gelben und grauen dekorativen Mustern zeigt sich hinter ihr an ihrem linken Bein in der Ecke. Gegenüber ihrem Rücken sieht man einen viereckigen Wandschirm mit gemalten ockergelben Blättern, die an den Herbst – die fruchtbare Erntezeit erinnern. Am linken Rand des Bildes steht eine Vase mit langem und schlankem Hals. Die sanfte und leicht gewellte Umrisslinie der Vase unterstreicht die Formensprache der Darstellung des Körpers der Lotosfrau. Ein Blumenstrauß steckt in der Vase mit blühendem weißen Lotos. Der schwarze Hintergrund hinter dem Wandschirm bildet einen Kontrast zu dem weißen Kleid der Lotosfrau und hebt sie heraus. In der linken unteren Ecke sind Name und Siegel des Malers an dem rechten Kleiderrand der Lotosfrau zu sehen.

Die Darstellung der sitzenden Lotosfrau erinnert an die Buddhafigur in der Höhle 259 des Höhlentempels Dunhuang (Abb. 51)²³⁴, die in der Nördlichen Wei-Dynastie (386 n.

²³³ Abb. 50, Modigliani, Amedeo: Bildnis Jeanne Hebuterne, 1919, Öl auf Leinwand, 55 x 38 cm, Privatbesitz, in: Krystof, Doris: Amedeo Modigliani 1884-1920, Die Poesie des Augenblicks, Köln 1996, S. 77.

²³⁴ Abb. 51, Buddha, Höhle 259, in: Dunhuang Institute of Cultural Relics: Die Höhlentempel von Dunhuang, Ein Jahrtausend Chinesischer Kunst, 1982, Stuttgart, Fig. 121.

Chr. – 534 n. Chr.) entstand. Die sitzende Haltung und die meditierenden Gesichtszüge der Lotosfrau, insbesondere ihre Augenbrauen ähneln dem sitzenden Buddha. Es erinnert auch an die Wandmalerei „Bodhisattva“ in der Höhle 322 des Höhlentempels Dunhuang (Abb. 52)²³⁵, die in der Tang-Zeit (618 – 907) entstand. Als Gottheit ist Bodhisattva hinter dem Buddha in dem zweiten Rang. In der Wandmalerei ist der Bodhisattva weiblich. Sie sitzt auf dem Lotos. Sie hat meditierende Gesichtszüge. Ihre Augen sind halb geöffnet. Ihre beiden Beine sind mit einem roten Kleid bedeckt. Sie nimmt in ihre rechte Hand einen Lotos. Ihre linke Hand hebt ein weißes Band hoch und zeigt gleichzeitig ein Handzeichen, das Ruhe und geschlechtliche Harmonie bedeutet²³⁶. Ihre sitzende Form und die Stellung der Beine ist sicher ein Vorbild für die Darstellung der „Lotosfrau“ in Lin Fengmian's Bild.

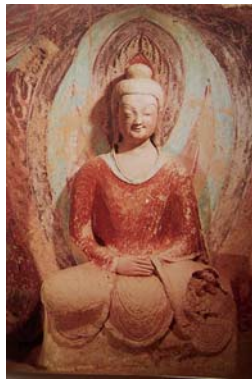


Abb.51



Abb.52

Das weiße Kleid der „Lotosfrau“ erinnert an den Namen „Guanyin-Bodhisattva in weißer Kleidung“. Guanyin-Bodhisattva ist eine der vier Gottheiten der „Vier Großen Bodhisattvas“, die in den Sutras namentlich erwähnt und in der chinesischen buddhistischen Kunst oft dargestellt werden. Die Guanyin-Bodhisattva ist die Gottheit der Barmherzigkeit. Sie nimmt immer einen Lotos in die Hand. Das Wort „Guanyin 觀音“ bedeutet Sehen und Hören. In buddhistischem Sinn kann sich Guanyin-Bodhisattva in verschiedene Figuren verwandeln und die leidenden Menschen retten, wenn sie angerufen wird. Die Gesichtszüge in der Darstellung Buddhas und Bodhisattvas sind seit der Nördlichen Wei Dynastie (386 n. Chr. – 534 n. Chr.) immer sanfter und weiblicher geworden. Insbesondere die Darstellung von Guanyin-Bodhisattvas, die seit der Tang Zeit (618 – 907) in der buddhistischen Kunst Chinas schon als Göttinnen erscheinen. Die "Guanyin-Bodhisattva in weißer Kleidung" ist eine von den 33 verschiedenen Erscheinungen Guanyin-Bodhisattvas, die als eine der Erscheinungen von den wandelnden Körpern der Guanyin-Bodhisattvas gelten. In vielen chinesischen

²³⁵ Abb. 52, Bodhisattva, Höhle 322, in: Dunhuang Institute of Cultural Relics: Die Höhlentempel von Dunhuang, Ein Jahrtausend Chinesischer Kunst, Stuttgart 1982, Fig. 52.

²³⁶ Bunce, Fredrick William: A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconography, New Delhi 1997, S. 37.

Familien wurde eine Guanyin-Bodhisattva aufgestellt. Die Popularität der Verehrung Guanyin-Bodhisattvas im Volk ist seit der Tang Zeit nicht nur in China, sondern auch im übrigen buddhistischen Kulturraum Asiens stark verbreitet. Die Wandlung der Guanyin-Bodhisattvas zur weiblichen Gottheit und das Erschaffen verschiedener Bodhisattvas sind kein Zufall. Denn in buddhistischem Glauben kann die Guanyin-Bodhisattva den Menschen in verschiedenen Situationen helfen. Ihre Hilfe kommt blitzschnell und auf unterschiedlicher Weise, wenn man ihren Namen anruft. Sie bringt auch Glück und Harmonie in die Welt und schützt die Menschen vor allen Leiden. Die Verehrung für die Guanyin-Bodhisattvas zeigt die Liebe und die Bedürfnisse der Menschen zur mütterlichen Barmherzigkeit und der Würdigung weiblicher Zärtlichkeit, die ein Bestandteil der chinesischen Kultur sind. Es gibt in der Entwicklung buddhistischer Kunst verschiedene Darstellungen der „Guanyin-Bodhisattva in weißer Kleidung“, in der sie in schlichtem Stil mütterlich dargestellt werden.

Weißer Farbe bedeutet Reinheit und Ursprung, die in der Bildsprache für die künstlerische Darstellung eine wichtige Rolle spielt. Im Bild Lin Fengmian's erscheint die „Lotosfrau“ nicht als Mutter, auch nicht in einer gesellschaftlichen Rolle, sondern allgemein als „Frau“, als eine abstrakte „weibliche Figur“. Ihr weißes Kleid ist rein und durchsichtig wie Wasser. Ihre Beine werden in sitzender Stellung dargestellt und vom Kleid bedeckt. Man kann sich ihren weiblichen Körper in ihrem weißen Kleid vorstellen, aber nicht sehen. Sie wird in einem fließenden Duktus voller Harmonie dargestellt. Sie ist ruhig und reizvoll, schlicht und vornehm, dem Betrachter fern und nah zugleich.

In der gleichen Zeit hat er ein anderes Bild „Lotos 蓮花“ gemalt (Abb. 53)²³⁷. Es hat die gleiche Datierung wie das Bild „Lotosfrau“. Die beiden Bilder sind Anfang der 60er Jahre in ähnlichem Format gemalt.

Im Bild „Lotos“ sitzt die Frau in ähnlicher Körperstellung auf einem in braunen- und schwarzen Mustern dekorierten Teppich am Boden. Sie hat einen ähnlichen langen Hals und ein ähnliches ovales Gesicht. Mit einem ähnlichen Haarknoten stellt sie ihren Kopf senkrecht. Ein Vergleich zwischen den beiden Bildern würde man ihre feinen Unterschiede in der Formsprache und ihre unterschiedlichen Bedeutungen klar sehen:

Sie hat ungleich dargestellte Augen. Ihr Gesicht ist leicht nach der linken Seite geneigt, ihr linkes Auge wird schmaler dargestellt. Ihre leicht gebogenen und nach oben steigenden Augenbrauen scheinen mit Schatten geschminkt zu sein. Sie trägt ein

²³⁷ Abb. 53, Lin Fengmian: Lianhua (Lotos), ca. Anfang der 60er Jahre, 69.5 x 67 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung des Kunstmuseums Shanghai, in: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 190.

林凤眠: 蓮花, 約 60 年代初, 69.5 x 67 cm, 紙本彩墨, 上海美術館藏. 見:
許江 (主編): 林風眠之路, 杭州 1999, 190 頁.

rosarotes Kleid. Sie hat auch einen Lotos in den beiden Händen. Während die „Lotosfrau“ (Abb. 49) den Lotos sanft mit den Fingerspitzen nimmt und mit Gelassenheit konzentriert in den Lotos schaut, drückt die Frau im Bild „Lotos“ (Abb. 53) mit zwei Händen den Lotos an ihre rechte Brust und umarmt ihn.

Abb.53



Ihre zusammengepressten Finger zeigen ihre innere Anstrengung. Ihre beiden Arme liegen eng an ihrem Körper. Eine Vase mit langem und schmalem Hals steht an der linken Seite des Bildes auf dem Teppich, in der ein großer Blumenstrauß mit helllila Blüten und ockergelben Blätter steckt. Bemerkenswert ist auch, dass die Blumenvase hier im Halb-Dunkel dargestellt ist. Im Hintergrund des Bildes und gegenüber dem Rücken der sitzenden Frau sieht man ein ovales, teilweise vom dunklen linken Wandschirm bedecktes Fenster, das einen leicht durchsichtigen hellgelben Vorhang hat. Am unteren Rand des Fensters ist ein kleines orangegelbes Gatter, das zu beiden Seiten des Körpers der sitzenden Frau erscheint, das an zwei chinesische Schriftzeichen „Arbeiten 工 gong“ erinnert. Die orangegelbe Linie an dem Rand des Raumes unter dem gleichfarbigen Fenstergatter und dem gleichfarbigen runden Fensterrand bildet eine Form, die an die Zahl „10“ erinnert. Die Zahl „Zehn“ bedeutet im chinesischen Ausdruck auch „Höhepunkt 十分 shifen“. Hier deutet der Maler die innere Anstrengung der meditierenden Frau an. Der Name und das Siegel des Malers stehen einsam an der unteren linken Ecke des Bildes.

Die beiden Bilder sind keine realistischen Porträts, sondern phantastische Bildnisse, die im Geist des Malers existieren. Die Absicht des Malers wird in den feinen Unterschieden zwischen den beiden dargestellten Frauen sichtbar. Die Gesten der meditierenden Frau und die Atmosphäre im Bild „Lotos“ (Abb. 53) zeigen ihre geistige Anstrengung nach Reinem und Vollkommenem. Das Rosarot ihres Kleides symbolisiert

ihre Liebe zu Schönerem. Ihr Gesichtsausdruck ist „introvertiert“²³⁸, zeigt mit ihren Gesten zusammen eine innere Intensität und Entschlusskraft. Sie wirkt deshalb lebendig. Das Bild „Lotosfrau“ (Abb. 49) stellt eine sanfte und zärtliche und im Inneren gelöste und gelassene Frau da. Sie schaut direkt und tief in den Lotos, den sie mit ihren feinen und zarten Finger leicht vor sich hält. Ihr Gesicht drückt eine innere Ruhe und Sicherheit aus, als ob sie durch den Lotos sich selbst betrachtet. Ihr Gesicht, ihre Hände, ihr Kleid und ihre Umgebung werden in feinen und fließenden Pinselführungen präzise dargestellt, schlicht und prächtig zugleich. Im Vergleich zu der nach Schönerem und Reinem strebenden Frau im Bild „Lotos“, ist sie selbst ein weißer Lotos, ein Symbol der Reinheit und Schönheit. Die Blumenvase an ihrer rechten Seite mit dem Lotosstrauß strahlt Licht aus. Die Lotosfrau wirkt überirdisch.

In den Bildern schauen die beiden Frauen mit meditierenden Augen nach innen. Dieser „introvertierte“ Gesichtsausdruck deutet das „Betrachten in ihre eigene Seele“ an. Aus der buddhistischen Lehre ist bekannt, dass der Erlösung finden kann, wer fähig ist, in die eigene Seele zu schauen. Auch der berühmte revolutionäre Dichter und Literat der modernen Zeit Lu Xun 鲁迅 hält Selbsterkenntnis als selten und erstrebenswert. Die daoistische Lehre erklärt, dass das Universum ständig im Wandel ist. Der Wandel des Universums wird durch innere Bewegung aller Elemente und Kräfte bewirkt²³⁹. Dao 道 ist der Ursprung des Universums und gleichzeitig die Bewegung selbst²⁴⁰. In der Meditation versucht man, sein inneres Dao zu betrachten, die Seele und die Seelenbewegung zu beobachten, sich zu beruhigen und zu reinigen, um eine innere Harmonie zu gewinnen. Nach buddhistischer Lehre kann eine ungereinigte und belastete Seele bewirken, dass sich gegenüber anderen Menschen Vorurteile bilden und die harmonische Beziehung zwischen Menschen stören²⁴¹. Im Bild „Lotosfrau“ (Abb. 49) trägt die sitzende Frau ein weißes Kleid und nimmt einen weißen Lotos mit beiden Händen. Hier betont der Maler durch die weiße Farbe ihre Reinheit. Man sieht in dem weißen und durchsichtigen Kleid keinen reizenden weiblichen Körper, sondern die „Leere“. Leere ist die Basis der Reinheit und die Voraussetzung der Freiheit und der Wendepunkt der Schöpfung. Der Maler deutet hier an: Ein gesunder Menschenverstand und die Entdeckung der Schönheit basieren auf einer gesunden und gereinigten Seele. Auf einer anderen Seite der Lebensanschauung wird im Bild „Lotos“ (Abb. 53) angedeutet, dass ein reales und lebendiges Leben nie vollkommen ist. Fleiß, Eifer und Anstrengungen sind Inhalte des Lebens. Ein Streben nach Vervollkommnung gibt dem Leben Sinn.

²³⁸ Seckel, Dietrich: Das Porträt in Ostasien, Band 2, Heidelberg 2005, S. 318.

²³⁹ 庄子: 天道 Zhuang Zi: Tian dao (Dao des Himmels).

²⁴⁰ 老子: 道德经, 25 章 Lao Zi (Lao -tsu; Laotse): Dao de jing (Dao De Jing, Kapitel 25).

²⁴¹ 维摩诘经, 弟子品 Wie Mojie: Wie Mojie jing, Di zi pin (Sutras von Wie Mojie, Jünger).

Die Darstellung des Kopfes, des Gesichts und des Halses der beiden Frauen erinnern an die Darstellung im Bild „König der Eroberer verabschiedet sich von seiner Nebenfrau“ (Abb. 27) und im Bild „Flötenspielerin“ (Abb. 18), die alle eine ähnliche „Maske“ tragen. Es ist eine Typisierung des Malers für die vornehme Frau und die Darstellung ihres Wesens. Die Emotionen der dargestellten Frauen sind nicht in ihrer Mimik gezeigt, sondern durch ihr Verhalten und ihre Gesten, die gemeinsam mit Formen, Farben und Kompositionen wirken und die Stimmungen ausdrücken.

Die Komposition von den beiden Bildern mit weiblichen Figuren und Blumen in Vasen im Hintergrund, und die Darstellung auf Kissen, Teppichen und Wänden, die mit botanischen Mustern dekoriert sind, erinnern an die Bilder von Henri Matisse (1869 – 1954). Das Bild „Die Hindu-Stellung“ (Abb. 54)²⁴² ist ein Beispiel, das Matisse während der Studenzeit Lin Fengmians (1923) in Paris gemalt hat. Als Avantgardist hat die Kunst von Matisse starken Einfluss auf ihn. Dieser zeigt sich in verschiedenen Perioden durch verschiedene Bilder von Lin Fengmian.

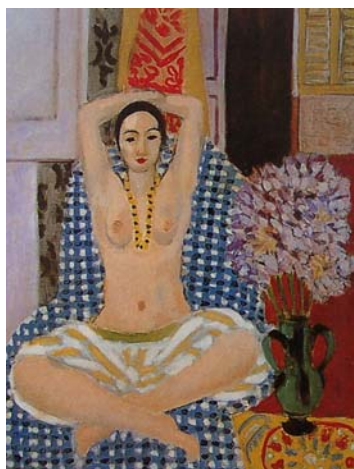


Abb.54



Abb.55

Die kleinen dekorierten Kissen und Teppiche am Boden erinnern an die japanische „たたみ Matte“, die in Japan üblich ist. Die sitzende Stellung der beiden Frauen, insbesondere die Komposition und der Hintergrund im Bild „Lotos“ (Abb. 53) erinnern an das japanische Bild „Die Göttin der Barmherzigkeit auf einem Lotusblatt“ (Abb. 55)²⁴³. Hier sieht man die enge Verbindung in Kunst und Kultur zwischen China und

²⁴² Abb. 54, Matisse, Henri: Die Hindu-Stellung, 1923, Öl auf Leinwand, 83 x 60 cm, Privatbesitz. In: Nérét, Gilles: Henri Matisse, Köln 2006, S. 121.

²⁴³ Abb. 55, Shokei (1478 – 1506): Die Göttin der Barmherzigkeit auf einem Lotusblatt, Tusche auf Papier, 64 x 39 bzw. 150 x 51 cm. In: Japan 1000 Jahre Malerei sowie Plastiken, Inros etc. aus verschiedenen Stilperioden, München 1984, S. 104.

Japan.

1930 hat Lin Fengmian als Rektor der Kunstfachschule Hangzhou Japan besucht. Er wurde mit Pan Tianshou 潘天寿 und anderen Menschen zusammen eingeladen. In Japan besuchte er die Hochschulen und interessierte sich besonders für die Kunsterziehung. Anschließend hat er die „Ausstellung von Werken der Kunstfachschule Hangzhou“ in Japan veranstaltet. Die japanische Kunst hat ihn zweifellos beeindruckt und ihr Einfluss ist in seinen Werken zu sehen. Nach seiner Japanreise 1930 began Japan seit 1931 China anzugreifen, zunächst in den Nordprovinzen und später von 1937 bis 1945 das gesamte China. Es ist wahrscheinlich, dass ein größerer Einfluss der japanischen Kunst auf seine Malerei nicht entstehen könnte.

3. 2. 4 Traum oder Realität – Landschaft und Stilleben

Lin Fengmian liebt Natur und Landschaft. In den 20er und 30er Jahren hat er seine Gedanken hauptsächlich auf das Thema des menschlichen Lebens und die gesellschaftliche Problematik konzentriert. Seine Landschaftsmalerei erhält in den 50er Jahren ein größeres Gewicht, die auch traumhafte Elemente zeigt. Seine Landschaftsdarstellungen sind unkonventionell, sie sind auch keine reine naturalistische Darstellung. In seiner Landschaftsmalerei spürt man eine starke Beziehung zu der Natur, die mit menschlichem Leben untrennbar verbunden ist. Es ist eine Darstellung seiner Empfindungen für die Landschaft, die von Naturbedingungen abhängt und auch durch seine Emotion und Gefühle bestimmt ist. Seine Malerei von Stilleben ist von ähnlicher Art, in denen die Vibration des Gefühls und seine Phantasie sichtbar werden.

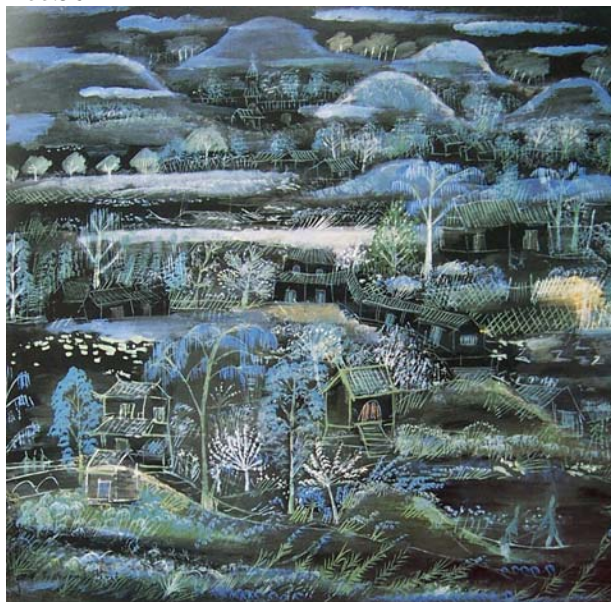
Landschaft 風景

Die „Landschaft 風景“ (Abb. 56)²⁴⁴ malte er in den 50er Jahren. Wenn man sich in das Bild vertieft, fühlt man sich von der silberblauen Landschaft angezogen. Die Landschaft erscheint uns wie eine Traumszene:

²⁴⁴ Abb. 56, Lin Fengmian: Fengjing (Landschaft), ca. 50er Jahre, 66.5 x 69 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung von Ma Weijian, in: Xü Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 177.

林凤眠: 風景, 約 50 年代, 66.5 x 69 cm, 紙本彩墨, 馬維建藏. 見:
許江 (主編): 林風眠之路, 杭州 1999, 177 頁.

Abb.56



Es ist Nacht, das Mondlicht scheint. Es herrscht überall Stille. Unsere Seele schwebt im Traum langsam über die Dörfer, die Teiche, die Bäume, die Berge Wir sehen die grünen Gräser, die hellblauen Baublätter und die silberweißen Blüten. Ein Mann unten rechts im Bild rudert sein Boot zurück ans Ufer, seine Frau kommt ihm entgegen. Oberhalb des Teiches steht ihr Haus, in dem orangegelbes Licht strahlt, das warme Abendbrot wartet auf sie. An der linken unteren Ecke laufen drei Kinder auf einer Brücke, sie kommen nach Hause. Ihr Familienhaus mit zwei Stockwerken steht vor ihnen. Neben dem Haus liegt ein schöner Garten, in dem Bäume blühen. Im Teich in der Mitte links wachsen Wasserpflanzen und Lotosblumen. An der rechten Seite in der Mitte des Bildes schwimmen Gänse in einem anderen Teich. Oberhalb liegt ein umzäunter Garten, in dem gelbe und lilablaue Blumen duften. Ein Familienhof liegt hinter dem duftenden Garten. In der Mitte des Hofes ist eine Ziege mit langen Hörnern an einer hohen Stange angebunden. Zwei Bäume vor ihrer Haustür rechts im Bild sind mit einem Zaun umgeben, um sie vor Tieren zu schützen. Zwei andere Bäume im Garten links gegenüber den duftenden gelben Blumen haben einmal grüne und andermal blaue Blätter. Weiße und lilablaue Blumen wachsen unter den Bäumen. Zwischen den beiden Teichen ist ein großer Hof, halbkreisförmig mit Häusern umgeben, die vermutlich zu öffentlichen Gebäuden gehören. Hinter dem Hof und der Häuserreihe sieht man einen kleinen See, an dem Ufer liegt ein Fischerboot vor Anker. Der Sandstrand am Seeufer strahlt weiß, auch wächst dort Schilf. Oben in der Mitte des Sees an der linken Seite des Bildes liegt eine Insel mit weißem Sandstrand, an dem Bäume und Pflanzen wachsen. In der Ferne an der rechten und oberen Seite des Bildes sind Dörfer und Wälder, die von Bergen umgeben sind. Eine kleine Pagode steht hinter einem Haus in einem Tal von vier Bergen umschlossen, über denen weißblaue Wolken schweben. Der Himmel ist dunkel, der Hintergrund des Bildes ist schwarz, die grün-

blau- gelbe und weiße Landschaftsszene strahlt silbrig, sie hebt sich vom schwarzen Hintergrund ab, als ob sie an der Oberfläche eines Ozeans schwebt. Diese Landschaft wirkt lebendig und geheimnisvoll, realistisch und traumhaft zugleich.

Diese Landschaftsszene erinnert an eine ähnliche Landschaftsdarstellung in einem seiner früheren Werke „Lackwandschirm 漆屏“ (Abb. 20). Die beiden Bilder wirken wie ein Negativbild, das aufs Entwickeln wartet. Die Landschaftsszenen in den beiden Bildern sind Visionen und Vorstellungen, die im Geist der Menschen verborgen sind, nach denen man streben will. Die Unterschiede zwischen den beiden Bildern sind Idee und Formensprache. Während das eine durch die unterschiedliche Darstellung der Landschaftsszene die abstrakten Gedanken seiner „drei Prinzipien“ veranschaulicht, erzählt das andere ein traumhaftes paradiesisches Leben in einer Landschaft, in der Harmonie und Frieden herrscht. Trotz des kalten silbernen Blau und Weiß spürt man im Bild eine wärmere und lebendige Stimmung. Diese Landschaft drückt seinen Traum und seinen Wunsch für ein ideales aber realisierbares Leben aus.

In den 50er Jahren reiste Lin Fengmian oft mit anderen Malern in der Organisation des Malerverbandes Shanghai aufs Land. Die Reisen inspirierten ihn und bereicherten seine Arbeit. Er nahm immer Notizblock und Farben mit, um seine Empfindungen ständig zu dokumentieren. Er schrieb, dass er selten ein Landschaftsbild unter freiem Himmel malt. Er lernt von der Natur und sammelt Materialien, erforscht sie und versucht, die Wandlungen der Natur zu begreifen. Seine Schaffensmethode beschreibt er als eine Landschaftsmalerei auf der Basis seiner gesammelten Materialien, seiner Erinnerungen und seiner technischen Erfahrungen²⁴⁵.

Die Reise auf den Tianpin Berg in Suzhou 苏州 begeisterte ihn. Er sagte voller Begeisterung zu seinem früheren Assistenten Su Tianci 苏天锡, dass er eine neue Landschaftsszene entdeckt habe²⁴⁶. Er malte eine Reihe von Landschaftsbildern, die seine Ansichten und seine Empfindungen zu der Natur ausdrücken. Wir empfinden in seiner Landschaftsmalerei unterschiedliche Stimmungen, die seine bewußte oder unbewußte psychische Lage und seine geistigen Zustände reflektieren.

„Herbstwald 秋林“ (Abb. 57)²⁴⁷ wurde im Herbst 1961 gemalt. Im Bild wird eine

²⁴⁵ Lin Fengmian: Shuqing, chuanshen ji qita (Gefühlsausdruck und Darstellung der Lebendigkeit, u.a.), Wenhui Bao 1962-1-5. 林风眠: 抒情, 传神及其他, 见: 文汇报, 1962年1月5日.

²⁴⁶ Xu Jiang 许江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 66.

²⁴⁷ Abb. 57, Lin Fengmian: Qiulin (Herbstwald), 1961, 67.5 x 68.5 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Privatbesitz. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 178. 林风眠: 秋林, 1961年, 67.5 x 68.5 cm, 纸本彩墨, 私人收藏. 见: 许江 (主编): 林风眠之路, 杭州 1999, 178 页.

reizende Landschaftsszene im Herbst gezeigt. Man sieht im Vordergrund einen Teich. Die hoch gewachsenen Bäume am Ufer spiegeln sich im Wasser. Die Bäume mit üppigen Blättern stehen in der Mitte des Bildes. Ihre hellgrünen, gelben, orangeroten, feuerroten und kaminroten Blätter vibrieren in der Herbstsonne, die einen hell klingenden Farbklang voller Freude spielen. Das Wasser im Teich wird von den herrlichen Farben der Herbstblätter gefärbt. Die am oberen Bildrand stehenden grauen Bergspitzen, die dicht an einander gereiht sind, bilden zusammen mit dem Herbstwald und dem Teich einen Chor, in dem alle Stimmen voller Kraft und Harmonie erklingen.

Abb.57



Abb.58

Die Spiegelung der Bäume mit ihren Farben im Wasser, die Umgebung der Natur und der Bildaufbau mit Betonung der Mitte und dem Vordergrund erinnern an die Bildkomposition „Aqueduct and Lock“ (Abb. 58)²⁴⁸ von Cézanne.

Im Bild Cézanne's steht die Brücke monumental im Mittelpunkt, das Wasser spiegelt wirklichkeitsgetreu die farbige Brücke. Die umgebenden Bäume beugen sich zur Brücke und bilden ein „Dach“ über sie. Diese Darstellung drückt eine Weltanschauung Cézanne's aus: Die Natur bildet eine Theaterbühne und die Menschen spielen darauf. Im Bild Lin Fengmian's stehen alle Bäume neben einander, sie bilden gemeinsam mit ihren unterschiedlichen Farbklangen eine lebendige Landschaftsszene. Das Wasser spiegelt die Bäume und ihre Farben wieder – in Form ihrer natürlichen Lebensrhythmen. Im Bild sieht man zwar eine reine Landschaft, aber sie ist mit Menschen und der menschlichen Gesellschaft untrennbar verbunden. In traditioneller chinesischer Weltanschauung ist die Natur 自然 Universum bedeutet, die mit der Menschheit gemeinsam eine Welt bildet. Die Menschen sind Teil der Natur. Die Natur ist keine Schaubühne für die Menschheit, auf die die Menschen allein ihre Geschichte spielen, sondern sie spielen mit der Natur gemeinsam eine Geschichte. Die Natur reflektiert und

²⁴⁸ Abb. 58, Cézanne: Aqueduct and Lock, 1888-90, Öl auf Leinwand, 74 x 93 cm, Stavros S. Niarchos Collection, Paris. In: Cézanne: Cézanne, London 1961, 1991, Taf. 27.

reagiert auf das menschliche Verhalten und ihren Seelenzustand. Eine harmonische Beziehung zwischen Menschen und Natur, zwischen innerer Welt und äußerer Welt, zwischen Geist und Körper zu bauen, ist ein Lebensprinzip und ewiges Streben der Chinesen. Im Bild „Herbstwald 秋林“ stellt Lin Fengmian eine harmonische Landschaft dar, die seine derzeitige persönliche Stimmung repräsentiert.

Abb.59



Abb.60



„Kiefern im Wind 松濤“ (Abb. 59)²⁴⁹ und „Familienhäuser im Wald 林中人家“ (Abb. 60)²⁵⁰ malte er auch Anfang der 60er Jahre. Die beiden Bilder sind stimmungsvoll, jedes Bild hat seine eigene Stimmung. Die dicken und kräftigen und die manchmal sogar stürmischen Pinselführungen erinnern an seine Landschaftsbilder in den 30er und 40er Jahren, die unter dem Einfluss des Expressionismus und des Fauvesmus stehen. Man spürt in der jetzigen reiferen und vernünftigeren Darstellung seine innere Stimmung, die sich in der Natur spiegelt.

Im Bild „Kiefern im Wind 松濤“ (Abb. 59) stehen mehrere hoch gewachsene Kiefern. Sie haben unregelmäßige lange braune Stämme. Ihre Baumkronen sind kräftige Zweige mit dunkelgrünen Nadelbüscheln, die sich im heftigen Wind beugen und gegen

²⁴⁹ Abb. 59, Lin Fengmian: Songtao (Kiefern im Wind), ca. Anfang der 60er Jahre, 67 x 67 cm, Tusche auf Papier, Sammlung vom Verband bildenden Künstler Shanghai. In: Xü Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 172.

林凤眠: 松濤, 約60年代初, 67 x 67 cm, 紙本水墨, 上海美術家協會藏. 見: 許江(主編): 林凤眠之路, 杭州1999, 172頁.

²⁵⁰ Abb. 60, Lin Fengmian: Linzhong renjia (Familienhäuser im Wald), ca. Anfang der 60er Jahre, 67 x 66.5 cm, Tusche auf Papier, Kunstmuseum Guangzhou, in: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 171.

林鳳眠: 林中人家, 約60年代初, 67 x 66.5 cm, 紙本水墨, 杭州藝術博物館. 見: 許江(主編): 林凤眠之路, 杭州1999, 171頁.

den Wind ankämpfen. Eine Kiefer erscheint in der Mitte des Bildes vom Wind stark geschüttelt und zu Boden gedrückt. Hinter den hoch gewachsenden Kiefern sieht man die auf dem Boden liegenden Stämme. Am Himmel schweben dicke Wolken, die den Berg überschatten. Das dunkelgraue Bergmassiv wächst von der linken Seite des Bildes langsam und beständig zum Gipfel empor und setzt sich nach rechts fort. Die dunkelgraue Farbe des Berges und die dicken Wolken verleihen dem Bild eine ernste Stimmung. Im Tal liegen schwere Wolken und es treiben Nebelschwaden. Die kräftig hoch gewachsenen Baumstämme rechts im Bild zeigen ihren Widerstand und ihren Triumph im Kampf gegen den Wind.

In Bildmitte „Familienhäuser im Wald 林中人家“ (Abb. 60) stehen Häuser, die von hoch gewachsenen Bäumen umgeben sind. Die Bäume im Vordergrund haben starke und dunkle Baumstämme und dichte und kräftige schwarze Zweige, die wie dicke Stacheln in alle Richtungen gestreckt sind. Die Bäume im Hintergrund sehen kleiner und schmaler aus. Ihre Zweige strecken sich in der grauen Luft nach oben. Gegenüber den stark gewachsenen und im Vordergrund stehenden hohen Bäumen erscheinen sie schüchtern. Eine Bergkette aus spitzen Kegeln steht hinter den Bäumen dicht an einander. Die höchsten Bergspitzen sind mit Schnee bedeckt. Die dicken grauweißen Wolken beherrschen den Himmel über den Bergen. Die Schneeflächen auf dem Boden bilden einen Kontrast zu den dunklen Bäumen. Eine kalte, bedrückende Stille beherrscht das Bild. Die umzäunten Familienhäuser, die unter den dunklen und kräftigen Bäumen stehen, erscheinen verschlossen. Das ganze Bild drückt eine ängstliche Erwartung aus, obwohl der gelbe strahlende Baum hinter dem höchsten Haus Wärme und Hoffnung zeigt. Vor der Tür des höchsten Hauses steht ein hohes Gatter, das an ein Schriftzeichen „林 lin“ und an den Familienamen Lin Fengmian's erinnert.

Die oben beschriebenen Landschaftsbilder sind Beispiele, die in ihren unterschiedlichen Stimmungen seinen geistigen und emotionalen Zustand widerspiegeln. 1957 hat er in der Diskussion über Kunst und Literatur, die im ganzen Land mit der politischen- und Kulturbewegung „Laßt hundert Blumen blühen, laßt das Neue durch kritische Aufnahme aus dem Alten hervorgehen 百花齊放, 百家爭鳴“ geführt wurde, seine Meinung geäußert. Er kritisierte, dass sich die leitenden Personen im Kulturbereich zu wenig mit den akademischen Forschungen beschäftigt haben, so dass der Weg des Kunstschaffens mit Halbwissen sehr eingeengt beurteilt wird. Er erklärte, dass „Naturalismus“ und „Akademismus“, die von der westlichen Kunst übernommen wurden, nicht als Maßstab und Einschränkung für die Entwicklung der chinesischen Kunst mißbraucht werden dürfen. Er meinte, dass die akademischen Fragen nicht grob und willkürlich behandelt werden dürfen. Er forderte eine erweiterte und breite wissenschaftliche Forschung für die Kunst und das Kunstschaffen. Er wurde ein Vertreter für die Forderung von Schaffensfreiheit und akademischer Forschung in der Kunst. Er hatte zwar keine führende Stelle, aber seine Meinung wurde aufmerksam wahrgenommen, und seine Malerei rief ein großes Echo hervor. Anfang der 60er Jahre hat er seine Malerei, die in Stil und Sujets unterschiedlich zu allen anderen Malern ist,

mehrmals in Beijing, Hongkong und auch im Ausland ausgestellt. Sein individualistischer und expressiver Malstil hat eine starke Anziehungskraft und begeistert viele Menschen. Das Bild „Herbstwald 秋林“ (Abb. 57) repräsentiert seine gute Stimmung in dieser Schaffensperiode.

Der berühmte Karikaturmaler Mi Gu 米谷 hat einen Artikel „Ich liebe die Malerei von Lin Fengmian“ in der Zeitschrift „Bildende Kunst“ veröffentlicht, in dem er die Originalität Lin Fengmian's als „wundervolle Blüte im Kunstgarten“ und „eine wertvolle grüne Jade in der Schatzkammer“ lobt²⁵¹. Drei Jahre später wurde sein Lob in der gleichen Zeitschrift als „keine Gemeinsamkeit mit dem Geschmack der Volksmassen“ kritisiert. Unterschiedliche Meinungen über den Malstil Lin Fengmian's kann eigentlich als normale Situation in der akademischen Diskussion betrachtet werden, hier klingt diese Kritik aber anmaßend als Urteil über den Geschmack des ganzen Volkes. Lin Fengmian hat seine Malerei danach nicht mehr oft ausgestellt. Es zeigt die schwierige politische Lage, die sich auch in der Kunst widerspiegelt. Er hat sich zurückgezogen. In seinen Landschaftsbildern „Kiefern im Wind 松濤“ (Abb. 59) und „Familienhäuser im Wald 林中人家“ (Abb. 60) spürt man die unbehagliche Atmosphäre, die seine Situation repräsentieren. Die beiden Bilder zeigen gleichzeitig seine innere Ausdauer in seinem künstlerischen Streben.

Stilleben 靜物

Das Bild „Stilleben 靜物“ (Abb. 61)²⁵² wird ca. Anfang der 50er Jahre gemalt.

Das Bild zeigt sein philosophisches Nachdenken über Leben, Zeit und Raum und den Versuch, die Gedanken im Bild darzustellen.

Im Bild sieht man eine runde phantastische Kristalltischfläche, auf der ein Teller mit drei Fischen links steht. Neben dem Teller unten rechts liegen drei teilweise orangegelbe runde Früchte. Eine Kanne befindet sich oberhalb rechts der Kristalltischfläche, die einen von unten nach oben langsam schwellenden Körper hat. Ihre zwei Henkel verbinden Körper und Hals und bilden die Schultern. Der Hintergrund des Bildes ist dunkelblau, man sieht auf der Kristalltischplatte die Spiegelung des

²⁵¹ Mi Gu: Wo ai Lin Fengmian de hua (Ich liebe die Malerei von Lin Fengmian), Bildende Kunst, Nr. 6, 1961. 米谷: 我愛林鳳眠的畫, 美術 1961 年 6 月.

²⁵² Abb. 61, Lin Fengmian: Jingwu (Stilleben), ca. Anfang der 50er Jahre, 68.5 x 68 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung von Ma Weijian. In: Xü Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 120.

林凤眠: 靜物, 約 50 年代初, 68.5 x 68 cm, 紙本彩墨, 馬維建藏. 見: 許江 (主編): 林鳳眠之路, 杭州 1999, 120 頁.

Rahmens eines Fensters. Es erinnert an die Nacht, in der das Mondlicht durch die Glasscheiben des Fensters in den Raum scheint.

Abb. 61



Das silberweiße Mondlicht durchdringt alle Kristallgegenstände des Raums. Sie reflektieren das Mondlicht und beleuchten gleichzeitig die Oberflächen aller Gegenstände. Das Licht wird im Raum hin und her geworfen, die Farbe ändert sich im Raum von silberweiß zu silberblau und wieder umgekehrt. Es bilden sich durch die Reflexion des Lichtes verschiedene Phantasiegebilde, die man durch verschiedene Aspekte entdecken kann:

Auf der Kristalltischfläche erscheint ein chinesisches Schriftzeichen „Leben 生“, das durch die Reflexion des Lichtes und die Spiegelung im Fensterrahmen gebildet wird und von dem dünnen und leicht schwebenden nebelhaften „Qi 氣“ umgeben ist. Qi ist im daoistischen Sinn ein sich ständig wandelnder Zustand des Lebens und Universums, der die universale Energie in sich trägt. Nach der daoistischen Lehre bildet Qi in seiner Bewegung das „Sein“ des Lebens und alle Dinge des Universums. Qi erscheint in der Form Yin 陰 und Yang 陽²⁵³. Man spürt eine lebendige Atmosphäre durch den regelmäßigen Wandel vom Tag zur Nacht und die Umkehrung von der Nacht zum Tag, auch in dem Wechsel der Jahreszeiten Frühling, Sommer, Herbst und Winter²⁵⁴. Zhuang Zi 莊子 (auch: Zhuang Zhou 莊周 ca. 368 v. Chr. – 286 v. Chr.)

²⁵³ Zhuang Zi: Renjian Shi. 莊子: 人間世.

²⁵⁴ Zhuang Zi: Zhile. 莊子: 至樂.

sagte über das Leben und Tod: „Das Leben eines Menschen wird durch das Qi ermöglicht, wenn sich das Qi auflöst, stirbt er.“²⁵⁵ Leben und Tod sind die Erscheinungsformen vom Wandel des Qi's²⁵⁶. Das unsichtbare Qi versucht der Maler im Bild durch Licht, Farbe, Form und Komposition darzustellen, die das Leben 生 symbolisieren.

Auch andere chinesische Schriftzeichen wie „Jahre 年“, „Generation 代“ sind durch die Darstellung der Reflexion des Lichtes im Bild zu sehen. Die Striche greifen ineinander über und erzeugen wandelnde Gebilde, die vor unseren Augen ständig auftauchen und verschwinden.

Es ist die Absicht des Malers, den Wandel des Lebens und das Vergehen der Zeit und das Wechseln menschlicher Generationen anzudeuten, und zwar durch die einfache und schlichte Form seiner Bildsprache. Auf der Tischfläche vor der Kanne sind ein Glas und eine Schale. Sie befinden sich nebeneinander, durchsichtig, einsam, gleichzeitig sind sie im Wesen zu einander verbunden. Die drei Fische und die drei goldene Früchten liegen fest auf der Kristalltischfläche, sie sind mit der Zahl „Drei“ verbunden. Es erinnert an die „drei Prinzipien“ des Malers: Persönlichkeit; Nationalität; Internationaler Zeitgeist, die er in den 30er Jahren in seinem Aufsatz „Wie ist unser weiterer Weg?“ für die Entwicklung der Kunst in China erklärt hat. Es erinnert an das Bild „Lackwandschirm“ (Abb. 20), das er in den 40er Jahren gemalt hat. Die drei Prinzipien sind ihm weiter wichtig. Fisch bedeutet in der chinesischen Symbolik Reichtum und Überfluss. In den goldenen Früchten verbergen sich große Energien und auch die zukünftigen Visionen des Malers.

Der dunkle Hintergrund des Bildes bildet einen Kontrast zu dem reflektierten Licht durch die Gegenstände, die dem Bild eine traumhafte, kühle, aber lebendige Atmosphäre verleihen. In einem ähnlichen Stil und Format malte er in einer anderen Stimmung ein weiteres Bild, das als ein „Schwesterbild“ betrachtet werden kann.

Im Bild „Zehn Jahre vor dem kalten Fenster 十年寒窗“ (Abb. 62)²⁵⁷ liegen zwei durchsichtige Kristallplatten aufeinander auf einer Phantasie-Kristalltischfläche. Darauf

²⁵⁵ Zhuang Zi: Zhibei you. 莊子: 知北游.

²⁵⁶ Zhuang Zi: Zhile. 莊子: 至樂.

²⁵⁷ Abb. 62, Lin Fengmian: Shinian hanchuang (Zehn Jahre vor dem kalten Fenster), ca. Anfang der 50er Jahre, 68 x 68 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung von Ma Weijian. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 120.
林凤眠: 十年寒窗, 約 50 年代初, 68 x 68 cm, 紙本彩墨, 馬維建藏. 見: 许江 (主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 120 頁.

Abb.62



befinden sich zwei Teller mit jeweils einer orangegelben Frucht. Ein mit Wasser halb gefülltes Glas steht oberhalb des rechten Tellers. Das Fenster ist geöffnet, zwei Fensterflügel sind an beiden Seiten des Bildes links und rechts zu sehen. Ihre Glasscheiben sind beschlagen. Durch das geöffnete Fenster zwischen den beiden Fensterflügeln sehen wir den dunklen Himmel, in dem Wolkenstücke schweben. Wir sehen den Mond nicht, aber das kalte silberweiße Mondlicht wird von den schwebenden blauweißen Wolken reflektiert. Das Mondlicht scheint auf die Fensterscheiben und wird von ihnen reflektiert. Das Licht und seine Reflexionen an den Fensterrahmen und dem Tischrand, den Rändern des Glases, der Teller und der Kristallplatten erscheinen wie der kristallisierte Dampf, der auch an den Fensterscheiben zu sehen ist. Die Kälte außerhalb des Fensters ist zu spüren.

Das einfache Leben im Raum wird durch das mit Wasser halb gefüllte Glas symbolisiert. Es erinnert an ein chinesisches Sprichwort: „Zehn Jahre vor dem kalten Fenster 十年寒窗“, das dem Thema des Bildes entspricht. Das Sprichwort fordert Fleiß und hartes und beharrliches Streben in einem Lernprozess. Zehn Jahre ist eine recht lange Zeit, in der man jeden Tag vor einem kalten Fenster sitzt, um sein Lernziel zu erreichen. „Zehn Jahre“ ist hier keine exakte Zeitrechnung, sondern es bedeutet eine lange Zeit. Das kalte Fenster bedeutet eine einsame Sphäre, in der man einen kühlen Kopf behält. Für einen Maler oder einen Gelehrten ist einsam zu sein ein Bestandteil seines Lebens, in der er in Ruhe arbeiten und geistig fruchtbar wird.

Der Kontrast zwischen Innen und Außen, zwischen Wärme und Kälte, der durch die Dampfschicht an den Fensterscheiben spürbar wird, und der Kontrast zwischen schwarz und weiß, blau und gelb, zeigt die Trennungslinien und die Grenzen der Dinge. Das Leben ist ständig in Bewegung, hat aber auch verschiedene Gesichter der Stille. Der

Begründer der daoistischen Lehre Lao Zi 老子 (auch: Laotse; Lao-tsu) lehrt, dass das Dao des Universums mit innerer „Leere 虚“ und „Stille 静“ zu betrachten und zu erfühlen ist, um eine Beziehung zwischen eigenem Körper und Seele und dem Universum zu bauen²⁵⁸. Diese Lehre bietet eine geistige Basis für die ästhetische Empfindung von Kunst, die das Kunstschaffen mit schöpferischem Geist verbindet, der die geistige und seelische Freiheit beansprucht²⁵⁹. Die Entwicklung der Sportart „Qigong 氣功“ basiert auch auf dieser Lehre, die bestrebt ist, die innere Harmonie zwischen Körper und Geist mit der universalen Energie zu verbinden.

Beide Bilder erinnern an das Bild „Mondgespinst (auch: Lunar Web)“ (Abb. 63)²⁶⁰ von Lyonel Feininger, in dem ein Gespinst im Mondlicht strahlt und eine traumhafte Landschaft bildet. Das Bild malte Feininger im Jahr 1951, fast in der gleichen Entstehungszeit des oben beschriebenen Bilderpaares. Ein ähnlicher geistiger Zustand bei beiden Malern ist zu spüren: Sie alle versuchen, die Reflexion des Mondlichtes in weißen Linien zu bannen.

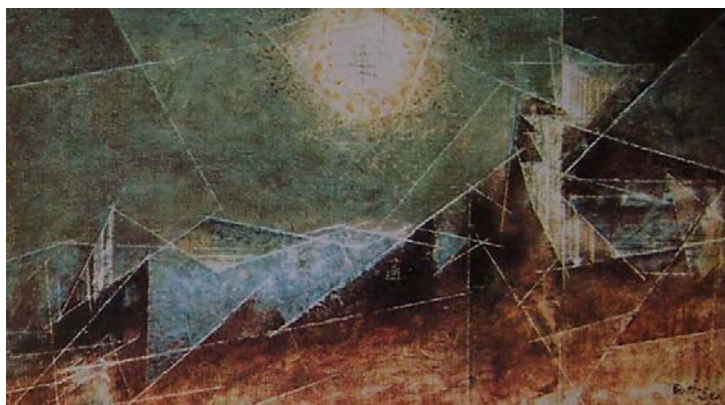


Abb.63

Während Feininger durch ein Gespinst das Mondlicht im Netz fängt und verschiedene Phantasien des Betrachters erweckt, z. B. die „aufeinander prallen“ „eiskalte Blitze“ und „das entfesselte kosmische Chaos“²⁶¹, versucht Lin Fengmian, das

²⁵⁸ Lao Zi (Laotse; Lao-tsu): Dao de jing, Kapitel 16.
老子: 道德經, 16 章.

²⁵⁹ He Hua: Lao Zi yu Zhongguo meixue (Lao Zi und die chinesische Ästhetik, in: Neue Forschung über die Lehre von Lao Zi), Henan 1994, S. 363.
何华: 老子与中国美学, 见: 老学新探, 河南 1994, 363 頁.

²⁶⁰ Abb. 63, Feininger, Lyonel: Mondgespinst (Lunar Web), 1951, 53.3 x 91.4 cm, Öl auf Leinwand, New York, Mr. Und Mrs. Milton Lowenthal, Hess 513, in: März, Roland: Lyonel Feininger, Berlin 1981, Fig. 26.

²⁶¹ März, Roland: Lyonel Feininger, Berlin 1981, S. 26.

Mondlicht durch die Reflexion an den Gegenständen einzufangen. Seine silbrig weißen Linien der Ränder der Objekte bilden nicht nur ein Lichtnetz, sie zeigen auch die Ordnung und den Traum des Lebens, die verborgenen Energien und die unvermeidbaren Wandlungen im kosmischen Gesetz.

3.3 Kunst und Schicksal Lin Fengmians (1966 – 1991)

3.3.1 In der Kulturrevolution (1966 – 1976)

Die Kulturrevolution

Die Kulturrevolution ist für das Schicksal Lin Fengmians und mit seiner späteren Kunst unmittelbar verbunden. Meine Arbeit will nicht die Geschichte der Kulturrevolution erforschen, sondern ist ein Versuch, möglichst in der Nähe des Geistes von Lin Fengmian zu sein, um seine geistige und künstlerische Entwicklung zu untersuchen, zu verstehen, und zu erklären. Das Schicksal Lin Fengmians in der Kulturrevolution ist ein typisches Beispiel. Es können mit der Zeit mehr Informationen über die Kulturrevolution auftauchen, es können auch durch unterschiedliche Aspekte verschiedene Meinungen über die Kulturrevolution entstehen, aber die Tatsachen, die das Schicksal Lin Fengmians und seine geistige Entwicklung tief beeinflussen, bieten eine wesentliche Basis für meine Arbeit.

Die Jahre 1966 – 1976 waren für die Geschichtsentwicklung Chinas ein besonderer Einschnitt. „Die Große Kulturrevolution 文化大革命“ ist mit dieser Periode bezeichnet. Sie ist eine Katastrophe in der chinesischen Geschichte. Nach dem Tod der wichtigsten politischen Führer in der letzten Phase der Kulturrevolution, die nacheinander starben, und dem Erdbeben in Tangshan 唐山 (1976), in dem unzählige Menschen umkamen, gerät die ganze Nation in Schock. Die Kulturrevolution wurde durch eine politische und militärische Operation im Jahr 1976 endlich beendet, in der die wichtigsten Führer der extremen Linken – die „Vierer-Bande“, die in der Kulturrevolution eine wesentliche Rolle spielten, verhaftet wurden.

Nach dem Schock fingen die Chinesen an, über das Geschehen der Kulturrevolution und über Ursache und Wirkung nachzudenken. Die Kulturrevolution ist nach allgemeiner Ansicht kein zufälliges Ereignis. Es ist nach meiner Untersuchung ein Zusammenprall geistiger Energie, die sich über hundert Jahre ansammelte. Die Kulturrevolution bot Gelegenheit, ein „Schleusentor“ zu öffnen, um alle Emotionen, die in der Gesinnung der „revolutionären Linken“ repräsentiert sind, frei laufen zu lassen.

Die Ideologie der „revolutionären Linken“ setzte auf den gesellschaftlichen Fortschritt durch den „Klassenkampf“. Ihr Ziel war eine „klassenlose Gesellschaft“. Sie betrachtet die bisherigen Kulturtraditionen als Belastung für die Modernisierung und

Hindernis gegen den gesellschaftlichen Fortschritt, und will durch eine geistige und kulturelle Revolution die Basis der „alten Welt“ zerstören. „Ohne Niederreißen kein Aufbau 不破不立“²⁶² war die Parole der Kulturrevolution, die von dem Parteivorsitzender Mao Zedong aufgestellt wurde. Die Gesellschaft gerät dadurch in kurzer Zeit in eine chaotische und anarchistische Situation. Die „große Demokratie“ wurde in den ersten zwei Jahren der Kulturrevolution beinahe zum brutalen Bürgerkrieg, in dem das geistige Streiten zum „materiellen“ Streiten führte. Die Menschen, insbesondere die jungen Menschen, die der „extremen Linken“ zuneigten, kämpften naiv und „heldenhaft“ auch gegenseitig. Sie wurden Werkzeuge und Opfer des politischen und ideologischen Kampfes. Das größte Leid erleben Menschen, die den kulturellen- und politischen Eliten angehören und Einfluss in der Gesellschaft hatten. Sie wurden im Chaos von den „Rebellen“ oder „Rotgardisten“ unmenschlich brutal behandelt, manche von ihnen starben oder begangen Selbstmord.

In der Kulturrevolution litt die ganze Nation unter dem Chaos, die Wirtschaft stand still, das Leben wurde für die Menschen schwierig. Langsam wuchs bei den meisten Menschen die Skepsis an den Fähigkeiten der politischen Führer, die am Anfang der Kulturrevolution unumstritten waren und denen fanatisch gehuldigt wurde.

Das Ende der Kulturrevolution ist das Ende einer politischen Ära. Für viele Chinesen ist das Ende der Kulturrevolution ein Anfang des Nachdenkens über den weiteren Weg Chinas. Die Resolution über einige geschichtliche Probleme in der Partei seit Gründung der Volksrepublik China²⁶³, die im Jahr 1981 von dem Zentralkomitee der KP China veröffentlicht wurde, verurteilt die Kulturrevolution als eine „vom Leiter falsch mobilisierte Aktion, die von einer Clique von Reaktionären ausgenutzt wurde, und die Partei, das Land und alle Völker Chinas in eine ernste Katastrophe mit inneren Unruhen führte“²⁶⁴.

Seit dem Ende der Kulturrevolution bis zu meiner heutigen Arbeit sind 30 Jahre vergangen (1976 – 2006). Für die meisten Chinesen, die die Kulturrevolution persönlich erlebten, bedeutet die Erinnerung an die Kulturrevolution ein tiefer seelischer Schmerz. Eine psychische „Abwehr“ gegen den Schmerz führt bei den meisten Menschen zu einer „Verdrängung“. Denn jede konkrete Erinnerung, die auch nach einer längeren Zeit

²⁶² Zhonggong zhongyang tongzhi 1966-05-16 (Rundschreiben des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Chinas – 16. Mai Rundschreiben). In: Volkszeitung 1966-05-17. Auch in: Mao Zedong Texte, München, Wien 1982, Band 6, 1965-1976, Teil 2, S. 645. 中共中央通知 – 5.16 通知. 見: 人民日報 1966-05-17.

²⁶³ Guanyu jianguo yilai dangde ruogan lishi wenti de jueyi (Die Resolution über einige geschichtliche Probleme in der Partei seit Gründung der Volksrepublik China), Beijing 1985. 關於建國以來黨的若干歷史問題的決議, 北京 1985.

²⁶⁴ Ibid.

immer noch frisch ist, ist mit tiefgehenden Gefühlen verbunden. Es zeigt die Empfindlichkeit der Menschen, sich mit dieser Periode auseinanderzusetzen. Zehn Jahre (1966 – 1976) ist eine kurze Zeit für die Geschichte Chinas, jedoch ist es für die Entwicklung des Landes eine entscheidende Periode. In den späteren Kunstwerken Chinas sieht man die Spuren von dieser Periode immer wieder. Die Forschung über die Kulturrevolution wird deswegen eine wichtige Aufgabe sein, die für die Erkenntnisse der geistigen, psychischen und geschichtlichen Entwicklung der Menschen eine Bereicherung wäre.

Die Kulturrevolution ist nicht plötzlich vom Himmel gefallen. Die geistige und politische Mobilisierung als Vorbereitung der Kulturrevolution hat schon seit der „Bewegung der sozialistischen Erziehung 社會主義教育運動“ im Jahr 1962 begonnen, die von der politischen Führung der KP China gestartet und gesteuert wurde und bis 1966 dauerte²⁶⁵. 1963 begann im ganzen Land eine weitere und verstärkte politische Bewegung „Bewegung der vier Bereinigungen 四清運動“, in der die Verfolgung der „Machthaber in der Partei, die den kapitalistischen Weg gehen“ als Schwerpunkt betont wurde. Diese Bewegung kann als Vorspiel der Kulturrevolution betrachtet werden²⁶⁶. Die allseitige Mobilisierung der Kulturrevolution begann dann mit dem „Rundschreiben des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Chinas – 16. Mai Rundschreiben“²⁶⁷, das in der Volkszeitung am 17. Mai 1966 veröffentlicht wurde. Am 9. August 1966 wurde der „Beschluß des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Chinas über die Große Proletarische Kulturrevolution – Die 16 Punkte, am 8. August 1966“²⁶⁸ in der Volkszeitung veröffentlicht. Die Kulturrevolution wurde nun intensiv und in einem breiten Umfang eingeführt.

In den „16 Punkten“ wird die Kulturrevolution als eine „große Revolution für die Befreiung der menschlichen Seele“ definiert, weiter wird sie als „eine tiefere und weitere Periode in der Entwicklung der chinesischen sozialistischen

²⁶⁵ Zhang Hua; Su Caiqing (Hg.): Huishou „Wenge“ (Rückblick auf die „Kulturrevolution“), Beijing 2000, S. 7. 張化; 蘇採青 (主編): 回首 „文革“, 北京 2000, 7 頁.

²⁶⁶ Ibid. S. 102.

²⁶⁷ Volkszeitung 1966-05-17. Auch in: Mao Zedong Texte, München, Wien 1982, Band 6, 1965-1976, Teil 1, S. 164-174; Teil 2, S. 643-647.

²⁶⁸ Zhonggong Zhongyang guanyu wuchan jieji wenhua dageming de jue ding – 16 tiao (Beschluß des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Chinas über die Große Proletarische Kulturrevolution – Die 16 Punkte), 1966-08-08. In: Mao Zedong Texte, München, Wien 1982, Band 6, 1965-1976, Teil 1, S. 195-207; Teil 2, S. 655-660. Auch in: Volkszeitung, 1966-08-09. 中共中央關於無產階級文化大革命的決定 – 16 條, 1966-08-08. 見: 人民日報 1966-08-09.

Revolution“ festgelegt²⁶⁹. Im Punkt 1 wird zur „ideologischen Arbeit in der Öffentlichkeit“ für die Vorbereitung eines Regierungswechsels aufgerufen²⁷⁰. Das Ziel der Kulturrevolution ist die Änderung des alten geistigen Zustandes der Gesellschaft und die Einführung „proletarischer neuer Ideen, neuer Kulturen, neuer Sitten und neuer Gewohnheiten“²⁷¹, die als „Vier Neue 四新“ bezeichnet wurden. Der Kampf geht gegen „die ausbeutenden alten Gedanken, alten Kulturen, alten Sitten und alten Gewohnheiten“²⁷², die als „Vier Alte 四舊“ bezeichnet wurden. Das Ziel ist „Besiegen der Machthaber, die den kapitalistischen Weg gehen; kritisieren der bürgerlich-reaktionär- akademischen Autoritäten; kritisieren aller bürgerlichen und ausbeutenden Ideologien; reformieren von Bildung, Literatur und Kunst und allen Strukturen, die mit der Basis der sozialistischen Wirtschaft nicht vereinbar sind“²⁷³.

Die Meinungsunterschiede über die wirtschaftlichen Entwicklungslinien zwischen den politischen Führungspersonen führen nun in den geistigen und kulturellen „Klassenkampf“. Im Punkt 5 wurde festgelegt, dass der Schwerpunkt dieser Bewegung die Verfolgung der Machthaber in der Partei sein soll, die den Weg in den Kapitalismus weisen²⁷⁴. In den Punkten 3 und 8 wurden die Volksmassen aufgerufen, die „kapitalistischen Machthaber“ als „Feinde“ zu erkennen, die politischen „Rechtselemente“ zu isolieren und die Führungsmacht in die Hände der „proletarischen Revolutionäre“ zu geben²⁷⁵.

Im Punkt 11 wird zur Kritik an den „reaktionär- akademischen Autoritäten“ aufgerufen²⁷⁶. Das „alte“ Bildungssystem und die Lehrprinzipien und Lernmethoden in den Schulen, die nach der Gründung der Volksrepublik neu entwickelt wurden, werden im Punkt 10 als „Phänomen“ der Herrschaft der bürgerlichen Intellektuellen betrachtet und als reformbedürftig angesehen²⁷⁷. Eine „gründliche Änderung“ der Bildungs- und Schulsysteme wird gefordert: Alle Schüler sollen nicht

²⁶⁹ Ibid., München Wien 1982, S. 655.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Ibid.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Ibid., S. 657.

²⁷⁵ Ibid., S. 656, 658.

²⁷⁶ Ibid., S. 659.

²⁷⁷ Ibid.

nur in der Schule ausgebildet werden, sondern auch in der Industriearbeit, der Landarbeit, und das Militär kennenlernen, sie sollen auch bereit sein, an der Kulturrevolution teilzunehmen und gegen die „Bourgeoisie“ zu kämpfen²⁷⁸.

In den Punkten 3 und 4 wird die Massenmobilisierung als eine wichtige Aufgabe für die erfolgreiche Führung der Kulturrevolution betrachtet. Im Punkt 4 wird geschrieben: dass „die Revolution nicht so vornehm, so zurückhaltend, so höflich und maßvoll sein soll“, „die Menschen in der Massenbewegung sollen sich selbst erziehen und befreien“²⁷⁹. Man erinnert an die Definition in früheren Schriften Mao Zedong's, dass eine Revolution ein Aufstand ist, in dem eine Klasse mit Gewalt eine andere Klasse stürzt. Die Anwendung der Gewalt wird in der Kulturrevolution nicht gefordert, sie solle ein „literarischer Kampf ohne Gewalt“ sein. So steht es im Punkt 6. Die „16 Punkte“ galten aber nicht als Gesetz. Ein „literarischer Kampf ohne Gewalt“ bleibt deshalb nur ein Wunsch. Es ist also keine Garantie für den Verzicht auf Gewalt.

Es gab vor der Veröffentlichung der „16 Punkte“ bereits Gewalt zwischen den jungen Menschen, die unterschiedlicher Meinung waren. Nach der Veröffentlichung der „16 Punkte“ wurde die ideologische Diskussion immer heftiger. Sie führte in kurzer Zeit zu einem kräftigen Streit zwischen „Revolutionären“ und „Konservativen“, zwischen verschiedenen Familien und auch innerhalb der Familien, und sogar zwischen den jungen „Rebellen“ und „Royalisten“, die im Anfang der Kulturrevolution als „Rotgardisten“ gemeinsam auftraten und die alte Kulturgüter auf dem Land fanatisch und „heroisch“ zerstörten. In dem Streit wurden die Zitate des Vorsitzenden Mao's von allen Seiten als „geistige Waffe“ benutzt. Der Streit zwischen den verschiedenen Gruppen führte schließlich zu bewaffnetem Kampf. In den Anfangsjahren der Kulturrevolution gab es an vielen Orten heftige Auseinandersetzungen, bei denen militärische Waffen gestohlen und eingesetzt wurden.

Das Bild „Warum為什麼?“ (Abb. 64)²⁸⁰ von einem jüngeren Maler Gao Xiaohua 高小華, das 1978 entstand, repräsentiert den geistigen Zustand des Nachdenkens über die Kulturrevolution. Im Bild sitzen vier junge Männer auf dem Boden, bei ihnen am unteren rechten Bildrand steht ein Maschinengewehr. Oben links im Bild sieht man einen jungen Mann, der am Boden liegt. Sein rechter Arm ist verletzt und mit einem weißen Verband verbunden. Eine rote Fahne bedeckt seinen Körper, darauf sind die Schriftzeichen zu sehen: „Attackieren literarisch, Verteidigen mit Waffe 文攻武衛“,

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Ibid., S. 656.

²⁸⁰ Abb. 64, Gao Xiaohua: Weishenme? (Warum?) 1978, 106 x 136 cm, Öl auf Leinwand. In: Zou Yuejin: Geschichte der bildenden Kunst des neuen Chinas 1949-2000, Hunan 2002, S. 160.
高小華: 為什麼? 1978, 106 x 136 cm, 油畫. 見:
鄒躍進: 新中國美術史 1949-2000, 湖南 2002, 160 頁.

die als eine Parole in der Anfangsphase der Kulturrevolution sehr bekannt war. Ein Mann in der Mitte oberhalb des Bildes schaut ratlos den Betrachter an, er erscheint verzweifelt. Seine Augen sind voller Fragen. Sein Kopf und seine linke Hand sind mit weißen Verbänden verbunden. Das Blut sickert durch den Kopfverband. Sein Körper ist zurückgezogen, die Arme umschließen die Beine, im Schoß steckt ein langes Gewehr. An seiner linken Seite sitzt ein junger Mann, seine linke Hand stützt seinen Kopf auf den Unterkiefer. Sein Auge starrt in ungewisse Fernen, er ist nachdenklich. Auf dem Boden liegen Papierblätter und Patronenhülse, die das „Attackieren literarisch“ und „Verteidigen mit Waffe“ symbolisieren. An den Armen der zwei im Mittelpunkt sitzenden jungen Männer sind die Armbänder zu sehen, auf dem einen steht „Rotgardist 紅衛兵“, auf dem anderen „Rebellen 造反派“. Die fragenden und starrenden Augen der jungen Männer erregen in dem Betrachter Mitleid.



Abb. 64

Das Nachdenken und der Zweifel an der politischen Glaubwürdigkeit der Parteiführung fingen bei manchen Menschen schon in der Mitte der Kulturrevolution an, in denen viele politische Führer, die vorher ein hohes Ansehen genossen hatten, nun nacheinander als „Verräter“ verfolgt wurden oder starben. Das ernsthafte Nachdenken ist bei vielen jungen Menschen in der Kulturrevolution selten. Das Bild repräsentiert eine Nachkampfsszene junger Menschen in der Anfangsphase der Kulturrevolution. Tatsache ist, dass sie sich bis zur späteren Phase der Kulturrevolution orientierungslos und allein gelassen fühlten. Ein schwarz gekleideter junger Mann mit einer Zigarette im Mund, sitzt hinter dem mit Kopfverband in der Mitte sitzenden Mann. Sein Kopf ist

herunter gesunken, sein Gesicht erscheint depressiv, gleichgültig und sehr erschöpft. Diese Figur symbolisiert das „Nachdenken“ in der letzten Phase der Kulturrevolution.

Die Kulturrevolution geschieht in einer Zeit, in der sich die meisten Chinesen in einem geistigen und emotionalen rebellischen Zustand befinden. Eine Zeit nach dem Krieg gegen die ausländischen Invasoren, die aus Ländern kamen, in denen der Kapitalismus-Imperialismus vorherrschend war. Die sozialdarwinistischen und rassistischen Ideologien verstärkten ihre Aggressivität. Die Chinesen sind Opfer des imperialistischen Krieges, sie wurden durch den Krieg von den Ideologien des Sozialdarwinismus und Rassismus betroffen und tief schockiert. Die Kulturrevolution ist die geistige extreme Fortsetzung der gesamten chinesischen Revolution, die Anfang des 20. Jahrhunderts begann. Es zeigt die Verzweiflung über den Verfall der Moral in den bisherigen Kulturtraditionen in der Welt. Es zeigt auch das Missverständnis der damaligen chinesischen Parteiführung über die Funktion des freien Handels und der „Marktwirtschaft“, in dem die Marktwirtschaft und die Individualwirtschaft mit der Ideologie des Kapitalismus-Imperialismus gleich gesetzt und pauschal negativ beurteilt wurde.

Die extreme Armut in der Bevölkerung während und nach der Kriegszeit verursacht Hass gegenüber aller „Ungleichheit“ und „Ungerechtigkeit“ in der Gesellschaft. Der uralte Traum und die Sehnsucht nach einem „Paradies“ auf Erden, in dem alle Menschen harmonisch miteinander leben, ohne Krieg, ohne Hunger und Armut, ohne Ausbeutung und Unterdrückung . . . Diese Sehnsucht wird auch durch das silberblaue Bild „Landschaft 風景 (ca. 50er Jahre)“ Lin Fengmian's (Abb. 56) ausgedrückt. Es ist eine Reflektion und intuitive Darstellung des Traumes und der Sehnsucht nach Frieden und glücklichem Leben der Chinesen in den 50er Jahren. Die Verehrung des im Krieg und in der Parteiführung siegreichen Parteivorsitzenden Mao Zedong's und der Glaube, dass die Sehnsucht und der Traum unter seiner Führung verwirklicht werden können, ist ein wichtiger Grund des revolutionären Fanatismus in der Kulturrevolution, die von Mao Zedong gestartet wurde. Als Interessenvertreter des chinesischen Volkes sah Mao Zedong die „Volkskommune 人民公社“ als eine Vorstufe seines kommunistischen Gesellschaftsideals. Er setzte die „Volkskommune“ als ein politisches Ziel ein. Alle Gegenstimmen wurden von ihm als „feindlich“ betrachtet. Es gab andere Stimmen in der Parteiführung, die die Individualwirtschaft und die Marktwirtschaft als wichtiges Mittel der Gesellschaftsentwicklung Chinas ansahen. Diese politische und wirtschaftliche Führungslinie war nach Gründung der Volksrepublik China in der Praxis erfolgreich, wurde aber von Mao Zedong und den gleichgesinnten Politikern als „kapitalistisch“ negativ verurteilt. Die Niederlage der Wirtschaftsbewegungen „Großer Sprung nach vorn 大跃进“ in den Jahren 1958 und 1960, die von Mao Zedong geführt wurden, zeigten die mangelnden wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Kenntnisse in der Parteiführung. Diese Tatsache wurde aber nicht als politische Fehlorientierung betrachtet. Die Schuld an den Schwierigkeiten in der Wirtschaftsentwicklung wurde auf

die Gegenstimmen geschoben, die die politische Aufmerksamkeit auf die Marktorientierung gewiesen hatten.

Der ideologische Kampf unter der Führung des Parteivorsitzenden Mao Zedong's basierte nicht nur auf dem Vorurteil und Mißverständnis gegenüber dem freien Handel und der Marktwirtschaft, sondern auch auf der festen Überzeugung, dass der „kapitalistische Weg“ in einen alten Teufelskreis der „Ungleichheit“ und „Ungerechtigkeit“ der Gesellschaft führen würde. Diese politische Überzeugung kam nicht nur durch die schmerzhaft Erfahrung des imperialistischen Krieges, sondern auch aus den theoretischen Analysen von Marx, Engels und Lenin, die in ihren Theorien die Ideologie des Kapitalismus-Imperialismus als Ursache der Weltkriege und zum Tod verurteilt haben.

In der Situation der extremen Armut in der Bevölkerung wurden oft der Begriff von „Ungerechtigkeit“ mit dem von „Ungleichheit“ verwechselt. Das Phänomen zeigt sich in Bauernaufständen in den verschiedenen Entwicklungsphasen der chinesischen Geschichte immer wieder. Das Verlangen nach absoluter „Gleichheit“, das sich insbesondere im Einkommen und im Lebensstandard messen lässt, wurde auch in der Kulturrevolution gezeigt. Der revolutionäre Fanatismus reflektierte die Ängste der Menschen, die Hunger und Elend erlebten und hassten, und einen starken Wunsch nach einer besseren Zukunft haben. In der Kulturrevolution wurden die Menschen und Familien, die zu den gesellschaftlich „herausragenden Schichten“ gehörten, als „Mitglieder der ausbeutenden Klasse“ angefeindet und als „Böse“ brutal behandelt. Dazu gehörten auch die Intellektuellen, als „Vertreter“ der sogenannten „alten Gedanken und alten Kultur“, die auch wegen ihres besseren Einkommens als „Ausbeuter“ verurteilt wurden. Die jungen „Rebellen“ und „Rotgardisten“, die in der Kulturrevolution als Schüler und Studenten die sogenannten „Bösen“ in revolutionären Emotionen brutal behandelten, zeigten die magische Kraft der Kombination von Naivität und ideologischem Glauben, die den normalen Menschen unvernünftig und unmenschlich machen können.

Die jungen Männer, die im Bild „Warum 為什麼?“ (Abb. 64) erschöpft auf dem Boden sitzen und nachdenken, sind Kämpfer und zu gleich auch Opfer dieser Tragödie. Sie sind heroisch und zugleich auch armselig und hoffnungslos. Sie geraten schließlich in Verzweiflung. Vor einer zerstörten Welt und mit den verletzten Körpern wissen sie nicht mehr, warum sie gegenseitig kämpfen und morden sollen? Im Kampf sahen sie, dass sie mit ihrer revolutionären Leidenschaft den anderen Menschen Schaden zugefügt haben, die unschuldig waren. In ihrem körperlichen Schmerz merken sie nun, dass die Zerstörung der materialen Welt zugleich auch eine Zerstörung der seelischen und geistigen Welt ist, die allen Menschen schadet.

Das Schicksal Lin Fengmians

Für Lin Fengmian fing der Alptraum schon vor der Veröffentlichung der „16 Punkte“ an. Das Signal, in dem ein Leitartikel „Hinwegfegen aller Bösen 橫掃一切牛鬼蛇神“ in der „Volkszeitung“ am 1. Juni 1966 veröffentlicht wurde²⁸¹, galt als allseitiger Start der Kulturrevolution. Das Leben wurde für ihn plötzlich zur „Hölle“.

Die Schüler und Studenten gingen auf die Straße und stürmten in alle Institutionen, wo sie „kapitalistische Machthaber“ und „akademische Autoritäten“ erwarteten. Auf Anweisung des Vorsitzenden Mao Zedong's, sollten Menschen, die den Weg des „Kapitalismus“ gehen, gestürzt und kritisiert werden. Die jungen Menschen sahen sich verpflichtet, der Anweisung Mao Zedong's nachzukommen. Die Wandzeitungen mit großen handgeschriebenen Schriftzeichen 大字報 mit revolutionären Parolen und bedrohlichen Vorwürfen, die sich auf bestimmte Menschen richteten, waren überall zu sehen: An den Wänden der Gebäude, auf dem Boden der Straße, in den öffentlichen Räumen, sogar auf den Bäumen, an den Fenstern und Türen . . . Die Organisation der „Rotgardisten“ wurde meistens von jungen Menschen gebildet, die die politische Linie Mao Zedong's verteidigen wollten und sich dabei „heroisch“ fühlten. Sie glaubten, dass die „Bösen“ die Zukunft Chinas und das chinesische Volk in „Not und Elend“ bringen würden. Die „Bösen“ waren nicht nur die führenden Beamten, die als „in den kapitalistischen Weg gehenden Machthaber“ verurteilt wurden, und die „akademischen Autoritäten“ und die Schullehrer, die die „alten Gedanken und alten Kulturen“ vertreten, sondern auch alle Menschen, die zu der sogenannten „ausbeutenden Klasse“ gehörten. Die Mißhandlungen gegen die „Bösen“ verbreitete sich plötzlich im ganzen Land, sie wurden meistens durch die jungen Menschen in ideologischer Überzeugung mit „Wut“ emotional ausgeführt. Das Land geriet in ein großes Chaos.

Lin Fengmian wurde selbstverständlich als einer der „alten akademischen Autoritäten“ betrachtet. Er hatte eine „Vergangenheit“, in der er als Leiter der Kunstfachschole Beijing und dann Leiter der Kunstfachschole Hangzhou unter der alten Regierung und danach auch unter der Partei Guo Min Dang gearbeitet hatte. Er besaß außerdem viele ausländische Freunde, die natürlich keine Zugehörigkeit zum „Proletariat“ hatten. Nach den Prinzipien der Kulturrevolution gehörte Lin Fengmian zur Seite der sogenannten „Bösen“.

Viele Politiker und Intellektuellen, die für eine neue Zukunft Chinas Großes geleistet haben, wurden in der Kulturrevolution als die „Bösen“ oder die „feindlichen Kräfte“ betrachtet und unmenschlich behandelt. Fu Lei 傅雷, einer der besten Freunde Lin Fengmians, der berühmte Schriftsteller und Übersetzer, wurde von den jungen

²⁸¹ Hengsao yiqie niugui sheshen (Hinwegfegen aller Bösen), in: Volkszeitung 1966-06-01.
橫掃一切牛鬼蛇神, 人民日報 1966年6月1日.

„Rotgardisten“ brutal geschlagen. Er hat die Beleidigung nicht ertragen können und Selbstmord begangen²⁸². Als Lin Fengmian diese traurige Nachricht bekam, traute er seinen Ohren nicht. Er schickte seine Schüler ins Haus Fu Leis, um das Geschehen zu ermitteln. Nun ist es klar: Sein Freund Fu Lei ist tot. Mit Tränen sagte Lin Fengmian zu seinen Schülern, dass Fu Lei ein Mann von tiefster Selbstachtung und von großer Kultur war, „ein solcher Mensch kann Misshandlungen nie ertragen“²⁸³.

Viele Politiker und Intellektuellen wurden misshandelt. Die tödlichen und schrecklichen Informationen kamen ständig. Er fühlte sich auch ständig bedroht. Um vorsichtig zu sein, vernichtete er Papiere und Materialien, die von den „Rotgardisten“ als „antirevolutionär“ angesehen werden konnten. Er wählte eine Menge seiner Gemälde aus, die er als „problematisch“ für die „Rotgardisten“ fand, weichte sie im Wasser auf und spülte sie danach in der Toilette weg²⁸⁴. Er tat das mit großer Angst und Seelenschmerzen. Er betrachtete seine Kunstwerke so wichtig wie sein Leben. Aber er wollte sich vor dem Tod schützen.

Sein Schicksal wurde schlimmer als er erwartete. 1968 wurde er durch das Büro der öffentlichen Sicherheit Shanghai als Spion ins Gefängnis geworfen. Er wurde nun als ein Feind Chinas betrachtet. Vier Jahre hat er im Gefängnis verbracht. Niemand weiß, wie er das unmenschliche Leben im Gefängnis überlebt hat und wie er die körperlichen und die seelischen Misshandlungen ertragen hat. Es steht fest, dass er keinen Selbstmord versucht hat. Eine starke und zähe innere Kraft bedeutete die Rettung seines Lebens.

Seine Gefangennahme wurde durch die „Vierer-Bande“ veranlasst. Lin Fengmian hatte in den 30er Jahren einen Schüler, der damals unter der Führung von Zhou Enlai arbeitete und später in der Regierung der Volksrepublik ein hoher Beamter wurde. Jetzt wurde er von der „Vierer-Bande“ als „Verräter“ verfolgt. Lin Fengmian war Studienkollege Zhou Enlais in den 20er Jahren in Frankreich. Diese zufällige Verbindung wurde von der „Vierer-Bande“ zum Anlass genommen. Das Ziel war, durch die Gefangennahme Lin Fengmians negative Informationen über die Vergangenheit Zhou Enlais zu erpressen, um eine politische Verfolgung Zhou Enlais vorzubereiten. Sein Kontakt zu Ausländern über den Verkauf seiner Gemälde wurde als „Sünde“ betrachtet und erschien auch spionageverdächtig. Seine Wohnung und seine Werke wurden während seiner Gefängniszeit von der Polizei unter Verschluss

²⁸² Wang Youqing: Wenge shounanzhe 1966-1976 (Victims of the Cultural Revolution 1966-1976), Kaifang publishing house 2004, p. 83.

王友琴: 文革受难者 1966-1976, 开放杂志出版社 2004, 83 页.

²⁸³ Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 70.

²⁸⁴ Ibid.

genommen und konfisziert, so blieben sie vor der Zerstörung durch die „Rotgardisten“ geschützt.

Im Dezember 1972 hat Zhou Enlai im Kampf gegen die extremen „Linken“ eine Anweisung an das Büro der öffentlichen Sicherheit Shanghais gegeben. Lin Fengmian wurde dadurch zusammen mit anderen Gefängenen frei. Er bekam seine Wohnung und seine Werke wieder zurück. Er war krank und körperlich sehr schwach. Seine Schüler und Freunde sorgten für ihn. Er wurde langsam gesund, aber sein früheres starkes Aussehen war verschwunden. Sein Charakter änderte sich: Er zog sich zurück und nahm keinen Kontakt zur Außenwelt auf.

Mit der Entspannung in den internationalen Beziehungen im Jahr 1972 wurde die Tür des chinesischen Außenhandels langsam geöffnet. Lin Fengmian und viele andere alte Künstler haben ihre Kraft wieder in das Kunstschaffen und für Ausstellungen eingesetzt. Die politische Lage war aber instabil. 1974 wurde seine Malerei von den extremen „Linken“ als „Repräsentation der feudalistischen Restauration“ und „Provokation gegen die Kulturrevolution“²⁸⁵ verurteilt. Um weitere negative Interpretationen gegen seine Malerei zu vermeiden, zog er sich wieder in die Privatsphäre zurück. Er forschte und arbeitete allein zu Hause und zeigte seine Gemälde nicht mehr in der Öffentlichkeit.

1976 mit dem Tod Mao Zedongs endete die Kulturrevolution endlich. Mit Hilfe seines Landsmannes Ye Jianying 叶剑英, der im Kampf gegen die „Vierer-Bande“ und im politischen Führungswechsel Chinas nach dem Ende der Kulturrevolution eine wichtige Rolle als oberster militärischer Führer spielte, reiste er im Oktober 1977 nach Hongkong, um später seine Frau und Tochter in Brasilien zu besuchen.

3. 3. 2 In Hongkong (1977 – 1991)

Im Oktober 1977 kam Lin Fengmian nach Hongkong 香港 (auch: Xianggang). Er hatte 1939 während des Krieges dort kurz gewohnt. Er erkennt aber Hongkong nicht mehr wieder. Die Orte, die früher öde und verlassen oder Steinbrüche waren, sind nun voller großer Gebäude. In dieser modernen Stadt hat er nach einer kurzen Zeit mit Hilfe und Unterstützung seiner Verwandten eine erfolgreiche Kunstausstellung veranstaltet. Er verdiente dadurch genug Geld, um nach Brasilien zu reisen und dort Frau und Tochter zu besuchen. Im März 1978 flog er nach Brasilien und kam nach Rio de Janeiro.

²⁸⁵ Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 71.

Dort traf er Frau und Tochter. Von 1956 bis 1978 lebten sie 22 Jahren voneinander getrennt. Er schrieb später an seinen früheren Assistenten Su Tianci, dass er mit Glück die Kulturrevolution überlebt hat. Es ist für ihn wie ein langer Schlaf, aus dem er wieder aufgewacht ist²⁸⁶. Er konnte das Zusammentreffen mit seiner Familie fast nicht glauben. Für zwei Monate wohnte er bei seiner Familie, dann kehrte er wieder zurück nach Hongkong, um weiter zu arbeiten. Er flog noch häufiger von Hongkong nach Brasilien, um seine Familie zu sehen.

Im September 1979 wurde Lin Fengmian von der französischen Regierung eingeladen, seine Bilder im Östlichen Kunstmuseum von Paris auszustellen. Er wählte 80 Werke für die Ausstellung, die er in den 20er Jahren bis zum 1979 geschaffen hatte. Diese persönliche Kunstaussstellung in Paris war für ihn eine Überraschung, von der er vorher nie zu träumen gewagt hatte. Der Museumsdirektor Vadime Elisseeff hat im Vorwort der Ausstellung die Malerei und das Streben Lin Fengmians – die westliche und die östliche Kunst in Harmonie zu bringen – voller Begeisterung vorgestellt. Der Vorsitzender der Eröffnungszeremonie ist Chirac – der damalige Bürgermeister von Paris. Er hat bei der Ausstellungseröffnung das Band zerschnitten²⁸⁷. Der chinesische Botschafter in Paris, die hohen Beamten des französischen Kulturministeriums, die Beamten der Vereinten Nationen, und die Persönlichkeiten der Gesellschaft von Paris haben an der Eröffnungszeremonie teilgenommen. Seine Schüler Zhao Wuji 趙無極 und Zhu Dequn 朱德群, die international anerkannte berühmte Maler wurden, haben bei der Eröffnungszeremonie ihrem Lehrer gratuliert. Die Ausstellung dauerte ca. 40 Tage. Die Besucher kamen dicht gedrängt. In verschiedenen Medien Frankreichs und sogar in den USA wurden seine Werke gezeigt. Nach Meinung der Museumsmanager ist solche eindrucksvolle Szene für eine Ausstellung der Malerei selten. Sein Schüler, der Maler Zhu Dequn meinte, dass diese Ausstellung auch im akademischen Sinn sehr gelungen ist.

In Frankreich wurde er eingeladen, seine alte Schule Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, in der er studiert hatte, zu besuchen. Er hat auch die großen Kunstmuseen und Galerien in Paris besucht. Eine Reise machte er nach Südfrankreich, dort wollte er schöne alte Erinnerungen auffrischen. Er hat das Grab und den Grabstein seiner ersten Frau im alten Ort, wo er sie vor 55 Jahren begraben hatte, leider nicht gefunden²⁸⁸. In Hongkong nahm er oft das Photo seiner verstorbenen Frau Elise von Roda in die Hand, und schaute es lange an.

1979 ist ein Wendepunkt in seinem Leben. Im Juni werden seine gesammelten Werke

²⁸⁶ Lin Fengmian 林鳳眠: Brief an Su Tianci, 23.3.1979. In:
Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 74.

²⁸⁷ Xu Jiang 許江 (Hg.): Hangzhou 1999, S. 75.

²⁸⁸ Ibid., S. 76.

im Volksverlag Shanghai in bester Qualität und neuem Format veröffentlicht. Im Juli wurden seine Bilder in der Galerie Shanghai durch den chinesischen Künstlerverband Ortsverein Shanghai ausgestellt. Am 30. Oktober 1979 wurde er im vierten Kongress der Literaten und Künstler Chinas in Beijing als Mitglied der Vereinigung der Literatur und Kunst gewählt, danach wurde er Vorstandsmitglied des Künstlerverbandes Chinas und Vorsitzender des Ortsvereins Shanghai. Sein Schüler, der berühmte Maler Xi Dejin 席德进 (1923 – 1981) hat in der gleichen Zeit das Buch „Vorläufer der Reform der Chinesischen Malerei – Lin Fengmian 改革中國畫的先驅 – 林鳳眠“ in Taiwan publiziert. Er wird nun plötzlich berühmt wie ein „Phönix aus der Asche“. Seine Bilder erwecken großes Interesse bei den Kunstsammlern und Kunstliebhabern. Sein Leben ist nun gesichert.

1989 wurde er durch das Historische Museum Taiwan 台灣 eingeladen und veranstaltete dort die Kunstaussstellung „Rückblick über die Malerei Lin Fengmians aus der Sicht des Alters von 90 Jahren“. Im gleichen Jahr wurde die „Tagung zur Diskussion über die Kunst von Lin Fengmian“ in der Akademie der Chinesischen Kunst in Beijing veranstaltet und die „Bildaussstellung von Lin Fengmian“ im Museum für bildende Künste Chinas in Beijing veranstaltet.

Im Vergleich mit Frankreich und Brasilien hat er Hongkong als Endstation seines Lebens gewählt. Er hat mehr Vorteile für seine Kunst, in Wirtschaft, Sprache und Klima in Hongkong für sich gesehen. Dort lebte er bis zum Ende seines Lebens.

3. 3. 3 Bild und Seele

Von 1977 bis zu seinem Tod 1991 lebte Lin Fengmian 14 Jahre in Hongkong. In dieser Zeit malte er unermüdlich. Er hat manche Bildmotive der 50er und 60er Jahre erneut benutzt. Der Kunstmarkt und der Geschmack der Sammler und der Kunstliebhaber hatten sicher Einfluss auf die Bildmotive, denn viele seiner Bilder, die früher gut verkauft wurden, haben jetzt für die Kunstsammler und die Kunstliebhaber immer noch eine Anziehungskraft. Sein Streben in der Kunst, sich weiter zu entwickeln, hat aber nie aufgehört. Seine Malerei wird in dieser Zeit im Vergleich zu seinen früheren Werken fließender, freier, kühner und beherzter, zeigt aber auch Kontinuität in der Stilentwicklung.

Alptraum 噩夢

Abb. 65



Das Bild „Alptraum 噩夢“ (Abb. 65)²⁸⁹ wurde 1978 geschaffen. 1979 hat er dieses Bild für seine Kunstausstellung in Paris ausgewählt. Aus der Erinnerung seiner Bekannten hat er ein ähnliches Bildmotiv „Kampf gegen Spatzen 打麻雀“ schon vor der Kulturrevolution benutzt. Das Bild zeigt das Ereignis Anfang der 60er Jahre, in dem Spatzen als „Feinde“ in den Hungerjahren bekämpft wurden. Er hat dieses Bild, das sich mit gesellschaftlichen und politischen Problemen auseinandersetzt, damals nicht in der Öffentlichkeit gezeigt. In der Kulturrevolution hat er viele seiner Bilder, die er als „problematisch“ für die „Rotgardisten“ fand, vernichtet. Das Bildmotiv blieb jedoch in seiner Erinnerung. 1978 bereitete er seine Kunstausstellung in Hongkong für Paris vor. Er malte wie besessen. Viele Bilder, die seine Erinnerung an die Vergangenheit und seine unterdrückten Emotionen zeigen, sind in dieser Zeit entstanden. Es war für ihn eine Explosion seiner inneren Gefühle.

²⁸⁹ Abb. 65, Lin Fengmian: Emeng (Alptraum), 1978, 69 x 69 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Privatbesitz. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 304.
林凤眠: 噩夢, 1978, 69 x 69 cm, 紙本彩墨, 私人收藏. 見:
许江(主编): 林凤眠之路, 杭州1999, 304頁.

Im Bild sieht man im Vordergrund Vögel „Spatzen“, die Köpfe hängen nach unten. Ihre Schnäbel richten sich direkt auf den Boden. Ihre runden Köpfe mit großen geöffneten runden Augen zeigen ihre Unschuld und ihren Schrecken. Die voll entwickelten Federkleider der Vögel zeigen ihre Schönheit und ihre Kraft zum Fliegen. Sie können nun leider nicht mehr fliegen, da sie gejagt und geschossen wurden. Manche von ihnen sind schon tot, bevor sie nach unten fallen. Hinter den fallenden Vögeln sind Vogelscheuchen und Strohpuppen, die Menschenmasken tragen zu sehen. Im Hintergrund des Bildes ist ein Zaun, der sich im Bild von oben nach unten erstreckt. Die ganze Szene ähnelt einem Käfig.

Eine Strohpuppe an der unteren linken Ecke im Bild steht auf einer dünnen Stange. Ihr Kopf hat lange und weiße Haare. In ihrem runden Gesicht sieht man die nach unten gesunkenen Augenwinkel und Augenbrauen. Mit dem langen Nasenrücken wirkt das Gesicht traurig und hilflos. An ihrem linken Arm fällt ein toter schöner schwarzer Vogel vorbei. Durch seinen roten Schnabel, sein rotes Auge, seinen roten Schwanz und ausgewachsenen Körper wird seine frühere Lebenskraft deutlich. Er musste leider sterben und zu Boden fallen. Die Strohpuppe schaut ihn traurig und ratlos an. Auf dem Kleid der Strohpuppe, das wie Flügel dargestellt ist, sieht man mehrere Schriftzeichen „Lin 林“. Das Schriftzeichen erinnert an den Familienamen Lin Fengmian's. Mehrere solche Schriftzeichen sind miteinander verbunden, die auf dem Kleid der Strohpuppe zu sehen sind, erinnern an den Hintergrund des Bildes, den großen Zaun, den Käfig – das Gefängnis. Eine tiefschwarze Vogelscheuche schwebt über der weißhaarigen Strohpuppe. Hinter ihrem breit ausgestreckten linken Flügel sieht man eine erschrockene Menschenmaske mit blutigem Mund. Die schwarze Vogelscheuche erscheint wie ein bössartiger Falke, er versteckt seinen Kopf, schwebt am oberen Bildrand und zeigt seine bedrohliche Wirkung.

Das Bild dominiert mit dunklen und dumpfen Farbtönen. In den verschiedenen grellen Farben, die sich in den fallenden Vögeln zeigen, ahnt man ängstliche und verzweifelte Geräusche. Die Menschenmasken in verschiedenen Gesichtsausdrücken zeigen Schrecken, Mitleid, Ratlosigkeit und Traurigkeit. Es ist die Darstellung des Seelenschmerzes des Malers, eine Darstellung seiner Klagen. Das Bild geht von einem früheren Bildmotiv „Kampf gegen Spatzen“ aus, führt aber darüber hinaus. Es erinnert an die politische und kulturelle Bewegung im Jahr 1957, in der viele Intellektuelle und Beamte als politische Vertreter der „Rechten“ verfolgt wurden. In den Verfolgten gab es einige Beamte, die während dieser Bewegung auch von Lin Fengmian kritisiert wurden. Seine Kritik ging um die Verbesserung der Kunstforschung. Er hatte keine andere Absicht. In diesem Zusammenhang können die nach unten fallenden Lebewesen im Bild als Symbole des „Todes“ der politischen und beruflichen Karriere der verfolgten „Rechten“ betrachtet werden. Die erschrockenen Menschenmasken zeigen die komplizierten Gefühle der Menschen und den inneren Schmerz des Malers: Die „Vogelscheuche“ und die „Strohpuppe“ sind verpflichtet, das Getreide zu schützen und die „Spatzen“ zu verscheuchen, aber nicht zu „töten“. Die Spatzen werden nun

rücksichtslos „abgeschossen“. In solchem Alptraum sieht man keine Zukunft.

Der Name und das Siegel des Malers stehen an der linken unteren Ecke im Bild, auf dem Kleid der Strohpuppe.

Jesus Christus 基督

Abb. 66



Mit dem Thema „Jesus Christus 基督“ hat er sich seit den 60er Jahren beschäftigt. 1978 und 1988 malte er zwei Bilder unter dem Titel „Ji Du“. Er fühlte sich dem Leben Jesu so verbunden, dass er die Passionsszene wiederholt malte. Der innere Schmerz und das ambivalente Gefühl, das durch seine Bildsprache ausgedrückt wird, zieht den Betrachter ins Bild hinein.

Im Bild „Jesus Christus 基督“ (Abb. 66)²⁹⁰, das er 1978, zehn Jahre nach seiner Gefangennahme malte, liegt Jesus auf dem Boden. Sein abgemagerter bleicher und lebloser Körper liegt auf einem Tuch. Seine beiden Füße mit getrocknetem Blut und die Verletzung an der Brust sind die Zeichen seines körperlichen Todes. Seine zwei gespreizten starren und dünnen Beine sind in den Fersen gekreuzt, die erinnern an das

²⁹⁰ Abb. 66, Lin Fengmian: Jidu (Jesus Christus), 1978, 68.5 x 135.5 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung von Feng Ye. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 312. 林凤眠: 基督, 1978年, 68.5 x 135.5 cm, 纸本彩墨, 馮葉藏. 見: 许江(主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 312 頁.

Bild „Kreuzabnahme“ (Abb. 67)²⁹¹ von Max Beckmann (1884 – 1950), das 1917 entstand.



Abb. 67

Im Bild Beckmann's bewahrt der Körper von Jesus in der Leichenstarre noch die Figur des Kreuzes. Die nach dem Himmel gerichtete Leiter weckt die Vorstellung, als ob der leidende Gottessohn aus dem Kosmos herabgekommen wäre. Beckmann malte im Himmel eine karminrote verdunkelte Sonne, die als Sinnbild der „äußersten Hoffnungslosigkeit“²⁹² der Welt gilt. Beckmann sagte nach dem ersten Weltkrieg: „Meine Religion ist Hochmut vor Gott. Trotz, dass er uns geschaffen hat, dass wir uns nicht lieben können. Ich werfe in meinen Bildern Gott alles vor, was er falsch gemacht hat“²⁹³.

Im Bild Lin Fengmian's ist der verletzte Körper von Jesus zwar starr und leblos, dennoch bleiben seine zwei großen und dunklen Augen offen, die seine tiefe Trauer, Sorge und Verzweiflung ausdrücken. Seine Lippen sind fest geschlossen, seine

²⁹¹ Abb. 67, Beckmann, Max: Kreuzabnahme, 1917, 151 x 129 cm, Öl auf Leinwand, The Museum of Modern Art, New York, Vermächtnis Curt Calentin, in: Lackner, Stephan: Max Beckmann, Köln 1978, S. 65.

²⁹² Lackner, Stephan: Max Beckmann, Köln 1978, S. 64.

²⁹³ Ulmer, Renate: Passion und Apokalypse, Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus, Frankfurt am Main 1992, S. 88, zitiert nach R. Piper, Nachmittag, 1950, S. 33.

Mundwinkel sind nach unten gezogen. Mit dem schmalen Gesicht und den leicht nach oben liegenden Augenbrauen drückt das Gesicht seinen inneren Kummer und Schmerz aus. Seine Arme werden nicht gestreckt dargestellt wie die meisten Darstellungen der Passionsszene, die Hände und die Füße sind gekreuzt dargestellt. Diese unnatürliche Körperhaltung erinnert an die an Händen und Füßen gefesselten Gefangenen. Ähnlich wie die europäischen Expressionisten in der Kriegszeit der ersten zwei Jahrzehnte projiziert die leidende Figur Jesus auch hier die persönliche Not und das Elend des Malers in der Kulturrevolution – seine Gefangennahme im Jahr 1968 in Shanghai, und das qualvolle Leben im Gefängnis. Nun sind also 10 Jahre verstrichen. Das Bild dient als ein wichtiges Dokument seines persönlichen Geschehens.

Die Figur Christi gilt bei den Expressionisten als Symbol oder stellvertretendes Opfer zur Erlösung der Menschen²⁹⁴. In diesem Sinne fühlt sich Lin Fengmian mit Jesus seelisch vereint. Er fühlt sich mit anderen Menschen tief verbunden, die in der Kulturrevolution unter Verdacht und Verleumdung körperlich und geistig gequält wurden oder gestorben sind. Sein Bild soll eine Mahnung für weitere Generationen sein.

Die Raumdarstellung erinnert an ein Gefängnis, das aus kreuzförmigen Gittern gebildet wird. Außerhalb der Gitter liegt Nebel. Alles ist ungewiss. Es herrscht eine düstere und traurige Stimmung. Das Dach ist niedrig und dunkel, der Eindruck wird verstärkt durch die braunen, schwarzen und die verschiedenen grauen Farbstufen. Neben der Leiche von Jesus sitzen vier Menschen. Die Heiligenscheine schweben über ihren Köpfen. Es erinnert an die Darstellung der biblischen Szene der "Beweinung Christi" nach seinem Tod²⁹⁵. Die geometrische Formen der vier beweïnenden Figuren erinnern an die kubistischen Darstellungen der Theaterfiguren des Malers in den 50er Jahren (sehen Abb. 27). Der unbefangene, dicke, grobe und beherzte Pinselduktus erinnert an seinen Malstil in den 30er und 40er Jahren.

Die Mutter Maria sitzt zwischen den beiden weiblichen Figuren, sie betrachtet den starren und kalten Körper ihres Sohnes und weint. An ihren Kleiderränder vor ihren Brüsten sieht man eine Kette von Kreuzzeichen, die zugleich auch das Handschriftzeichen „Lin 林“ bilden, das ebenso wie bei vielen seiner anderen Bilder seinen Familiennamen bezeichnen. Sein handschriftlicher Name und sein Siegel befinden sich an der unteren linken Ecke des Bildes, außerhalb des Leichentuches von Jesus.

Im Jahr 1988, also 20 Jahre nach seiner Gefangennahme, malte er unter dem gleichen Thema „Jesus Christus 基督“ (Abb. 68)²⁹⁶ die Passionsszene „Jesus Christus am

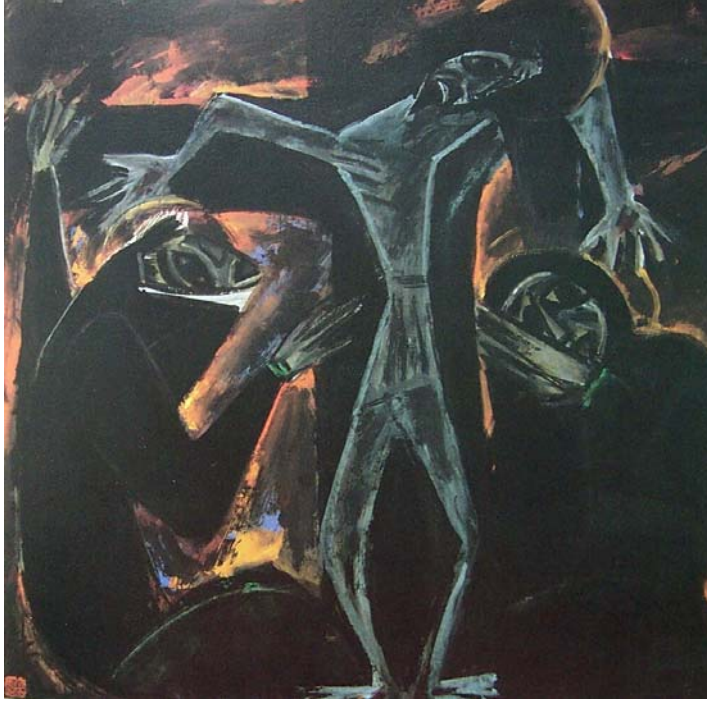
²⁹⁴ Schlichtenmaier, Bert: Die Passionsikonographie in der bildenden Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Tübingen 1982, S. 187.

²⁹⁵ Die Bibel, Stuttgart 1999, Mt 27, 57-61; Mk 15, 42-47; Lk 23, 50-56; Joh 19, 38-42.

²⁹⁶ Abb. 68, Lin Fengmian: Jidu (Jesus Christus), 1988, 68.5 x 68.5 cm, Farbe und Tusche auf

Kreuz“.

Abb. 68



Das ganze Bild wirkt im überwiegenden Schwarz grausam und hoffnungslos. Im Hintergrund brennt Feuer – Symbol für eine zerstörte Welt: Die Welt wurde zur Hölle. Der bleiche Körper von Jesus erscheint bis auf die Knochen abgemagert, er ist tot. Sein linker Arm hängt mit dem gebrochenen Seitenarm des Kreuzes nach unten, während sein rechter Arm fest an dem Kreuz angenagelt und gestreckt ist. Es ist bemerkenswert, dass der linke Arm Christi viel dicker dargestellt ist als sein rechter Arm. Diese Symboldarstellung der linken „Extremität“ zeigt das Ungleichgewicht zwischen dem politischen „Rechten“ und dem „Linken“, das die harmonische Sphäre der Welt zerstört und die Menschen ins Feuer bringt. Jesus ist nun tot am Kreuz. Das Kreuz als Symbol des Triumphes Gottes ist jedoch abgebrochen. Der Maler stimmt der Meinung Max Beckmanns zu: „Ich werfe in meinen Bildern Gott alles vor, was er falsch gemacht hat“. Nach der Ansicht von Schopenhauer ist Jesus Christus weder als historische Person noch als Erlöser im Sinne der Kirche zu verstehen, sondern „als das Symbol, oder die Personifikation, der Verneinung des Willens zum Leben“²⁹⁷.

Papier, Privatbesitz. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 315.
林凤眠: 基督, 1988年, 68.5 x 68.5 cm, 纸本彩墨, 私人收藏. 見:
许江 (主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 315 頁.

²⁹⁷ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, Zürcher Ausgabe Bd. II, S. 501.

Im Sinne Schopenhauers muss Gott von den Menschen abgelehnt werden, wenn sie das Leben realistisch sehen und sich Hoffnung für das Leben machen wollen, denn die reale Welt ist nicht vollkommen und kann auch nie vollkommen sein. Die Macht Gottes erscheint im Bild mit der verzweifelten Darstellung von Jesus Christus und der brennenden Welt verloren, – er ist nicht glaubwürdig! „Er ist mein Sohn, ein normaler Mensch, kein Gott!“ Das sagen die Augen Maria's, die unter dem gebrochenen Arm von Jesus sitzt und dem Betrachter direkt in die Augen schaut. Man muss an sich selbst glauben und sich den Menschen zuwenden, wenn man weiter leben will. „Die Welt gehört uns allen, wir dürfen sie nicht verbrennen lassen!“ Der Maler appelliert durch sein Bild an die eigene Verantwortung zum Leben. Er warnt vor blindem Glauben, wie er zu Zeiten Mao Zedong's herrschte.

Leiden 痛苦

Abb. 69



Das Bild „Leiden 痛苦“ (Abb. 69)²⁹⁸ malte er Ende der 80er Jahre. Das Bild ist eine Wiederholung des Themas „Leiden der Menschheit“ (Abb. 8), mit dem er sich seit den 20er Jahren beschäftigt hat. Der Anlass dieses Bildes ist einerseits die humanitäre Gesinnung des Malers, er lebte ständig im Mitgefühl zu den Leiden der Menschen.

²⁹⁸ Abb. 69, Lin Fengmian: Tongku (Leiden), ca. Ende der 80er Jahre, 83.5 x 151.8 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Privatbesitz. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 310.

林凤眠: 痛苦, 约80年代末, 83.5 x 151.8 cm, 纸本彩墨, 私人收藏. 见: 许江(主编): 林凤眠之路, 杭州1999, 310页.

Andererseits wirkten in ihm wahrscheinlich die Ereignisse in China im Juni 1989, den Studentendemonstrationen am Tian An Men Platz, die durch staatliche Gewalt militärisch niedergeschlagen wurden. Er fühlte sich als Maler gegenüber der Gesellschaft verpflichtet, seine Gefühle und seine Überlegungen über das Geschehen im Bild auszudrücken, und mit dem Betrachter Gefühle auszutauschen.

Im Bild sieht man die expressionistisch dargestellten nackten weiblichen Figuren, sie liegen, sitzen, oder stehen. In der Mitte des Bildes ist eine dreieckige Komposition von drei Figuren, die sich durch hellere Farbe in Graugelb von den dunkelgrauen Massenfiguren im Hintergrund abheben. Die Komposition erinnert an die Darstellung seines früheren Bildes „Leiden der Menschheit (1929)“ (Abb. 8). Die Unterschiede zwischen den zwei Bildern liegen in Darstellung und Gefühlsausdruck: Die Körper und die Gesichtsausdrücke der drei Frauen erscheinen im Bild „Leiden“ (Abb. 69) jugendlicher und naiver. Sie sind ähnlich alt, tragen lange schwarze Haare, das für Studentinnen üblich war. Ihre Körper sind gut gewachsen, sinnlich und voller Energie. Sie sind zwar körperlich nicht verletzt, aber ihr Gesichtsausdruck erscheint sehr traurig, erschöpft und verzweifelt. Sie sind jung, dynamisch und wollen ihre politischen Träume durch ihre Demonstrationen erreichen. Nun sind sie konfrontiert mit einer grausamen Realität. Ihr Gesichtsausdruck zeigt ihr Unverständnis, ihre Verzweiflung und wie ratlos sie sind. Ihr bitterer, hartnäckiger Kampf und ihre jugendliche Naivität werden durch das grelle Gelb im Hintergrund symbolisiert, das mit dem Schwarzgrau – Symbol der Realität, in Kontrast steht.

Der eskalierte Konflikt wurde schließlich durch die Niederlage der Demonstranten beendet. Die Allgemeinheit hätte sich ein besseres Ergebnis gewünscht als eine so grausame Lösung. Der Maler hat großes Mitleid mit den jungen Studenten, die ihr Blut auf dem Tian An Men Platz vergossen haben. Er konnte nicht akzeptieren, dass die jungen, emotionalen und idealistischen Menschen mit solcher Brutalität behandelt wurden. Er zeigt seine Gefühle in den nackten Figuren der jungen Frauen : Sie sind unbewaffnet und harmlos. In ihren nackten Körpern verbergen sich Lebenskraft und geistige Potentiale. Mit ihren ratlosen und naiven Gebärden möchte der Maler zeigen, dass sie mit ihrer gegenwärtigen Situation unzufrieden sind, aber auch ihre Sehnsüchte nach einer besseren Welt nicht aufgegeben haben. In den in Angst erweiterten Augen der Menschen im Hintergrund drückt der Maler sein Erstaunen und seine Enttäuschung über die Art der Lösung des Konfliktes aus. Für ihn ist es unmenschlich und dumm, eine grausame Handlung als „letztes“ Mittel einzusetzen.

Das Leiden der Menschheit ist immer ein wichtiges Thema für ihn, in seinen Bildern klagt er alle unmenschlichen Taten an. Sein Klagen gilt zugleich auch als Warnung vor emotionalem Handeln aller Seiten. Er rät in seinen sinnlichen Darstellungen weiblicher Körper, dass man das Leben schätzen lernen sollte, und die Welt mehr von der positiven Seite zu betrachten ist. Er lehnt alle Utopien und Jenseitsvorstellungen ab, die Menschen zu einer negativen Einschätzung des realen Lebens und der realen Welt

führen. Unvernünftige Handlungen werden meistens durch Unwissenheit und eine falsche Einschätzung der Realität verursacht. In der Darstellung jugendlicher Menschen meint er die Jugend allgemein, die in Wissen, Verstand und Erfahrung Grenzen hat. Die erschreckten, wütenden, ratlosen und verzweifelten Gesichter sind Rat und Appell an die jungen Menschen, sich Handlungen gut zu überlegen, bescheiden zu sein und sich auch den Grenzen bewußt zu werden.

Als Künstler hat er in seinem Leben schon viele politische Bewegungen und Revolutionen erlebt. Er war einst auch ein junger fanatischer Revolutionär. Nun zeigt er in seinem Bild, dass der idealistische, naive und „heroische“ Kampf für eine utopische Welt, der meistens durch Einsatz junger Menschen geführt wurde, zu einer menschlichen Tragödie führt. Er appelliert an mehr Barmherzigkeit, mehr gegenseitige Achtung, mehr Liebe zwischen den Menschen und für größere Bemühungen um ein besseres und reales Leben.

Morgendämmerung 晨

Abb. 70



Seine Landschaftsmalerei ist für jeden Betrachter ein Erlebnis, der von der Atmosphäre des Bildes gefangen wird. Ein typisches Beispiel ist die Landschaftsdarstellung von Schilfmotiven, die bei Kunstliebhabern und Sammlern sehr beliebt ist. In verschiedenen Varianten hat er das gleiche Motiv gemalt. „Morgendämmerung 晨“ (Abb. 70)²⁹⁹ entstand 1985. Im Unterschied zu anderen

²⁹⁹ Abb. 70, Lin Fengmian: Chen (Morgendämmerung), 1985, 68.5 x 135.5 cm, Tusche auf Papier, Privatbesitz. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 236.

Bildern, die meistens quadratisch dargestellt sind, hat das Bild ein rechteckiges Format von 68.5 x 135.5 cm und wirkt wie eine breite Filmleinwand. Es gehört zu den letzten Bildern seiner Landschaftsmalerei.

Mit einem nassen kräftigen Pinsel im kalligraphischen Duktus stellt er eine raumgreifende Landschaftsszene dar. Es ist in der Morgendämmerung, unsere Seele fliegt mit den zwei Wildgänsen von der rechten Seite des Bildes in einen tiefen und mysteriösen Raum. Wir sehen eine Landschaft mit einem großen See, der sich über den Bildrand hinaus in ungeahntem Umfang weiter erstreckt. Über der Seefläche schwebt Dunst. Der Himmel ist bedeckt von dicken grauen Wolken. Wir sehen Gebirgszüge in der Ferne des Horizonts, die im Morgennebel schemenhaft erscheinen. Es schimmert das erste Licht der Morgendämmerung oberhalb der Gebirge. Es duftet in der kühlen Luft nach Erde und Pflanzen. Wir hören das Geräusch von Wasserwellen, die ständig an das Ufer prallen. Es gibt gefährliche Sümpfe, über denen dünne Nebel schweben. Das Wasser teilt den Uferboden in Inseln auf, auf denen hohes Schilf wächst. Die zwei Wildgänse strecken ihre Hälse nach vorn und fliegen mit voller Kraft. Wir hören die Geräusche von dem Schilffeld, in denen sich die Halme im kalten Wind leicht beugen und einander berühren. Wir spüren überall eine geheimnisvolle Atmosphäre voller Erwartung und Sehnsucht.

Eine Landschaft mit Schilf, Wasser, Wolken und fliegenden Wildgänsen ist ein beliebtes Motiv seiner Malerei. Man sieht jedoch klare Unterschiede in seinen Bildern in den verschiedenen Lebensperioden.

„Zwei Wildgänse 雙雁“ (Abb. 71)³⁰⁰ malte er 1957. Es erscheint durch die feine Krakelee wie ein Bild auf einer Keramik. Im Dunst fliegen zwei Wildgänse über den großen blaugraufarbenen See. Unter ihnen erstreckt sich eine gelbgrüne Insel. Im graublauen Himmel gibt es einen hellen Streifen, der den Himmel vom graublauen Seewasser abhebt. In der Nähe des Ufers reflektiert die Wasserfläche das helle Licht des Himmels. Das frische und hochgewachsene Schilf streckt seine langen, dünnen aber kräftigen Halme und Blätter in die Höhe, als ob sie versuchen, den Himmel zu berühren. Der feine kalligraphische Pinselduktus verstärkt den feinen und glasurartigen Eindruck des Bildes. In dieser Landschaft herrscht eine ruhige, sanfte aber entfremdete Stimmung.

林凤眠: 晨, 1985 年, 68.5 x 135.5 cm, 紙本水墨, 私人收藏. 見:
许江 (主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 236 頁.

³⁰⁰ Abb. 71, Lin Fengmian: Shuangyan (Zwei Wildgänse), 1957, 68.5 x 68 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung von Chen Xiucong. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 144.

林鳳眠: 雙雁, 1957 年, 68.5 x 68 cm, 紙本彩墨, 陳秀從藏. 見:
许江 (主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 144 頁.

Abb. 71



Abb. 72



„Zwei Wildenten 雙鷺“ (Abb. 72)³⁰¹ malte er in den 60er Jahren. In der Bildmitte fliegen zwei Wildenten mit wilden Flugbewegungen über den See. Die dunklen und dicken Wolken machen sie ängstlich. Sie suchen dringend einen sicheren Platz. Die dicken schwarzen Wolken treiben schnell über den Himmel und verbinden sich, als ob sie den Himmel bald abdecken und der Welt Dunkelheit bringen wollen. Der Wind heult. Es droht ein Gewittersturm. Das Schilf beugt sich tief im starken Wind und versucht, nicht zu brechen. Die Wasserwellen brausen voller Macht. Es droht Gefahr, und es herrscht eine Atmosphäre ängstlicher Erwartung. Der dicke und kräftige Pinselduktus für die sich gegeneinander drängenden und ballenden Wolken und den im Sturmwind zitternden Schilfblättern wirkt beunruhigend. Mit der schnellen und stürmischen Pinselführung zeigt der Maler die starke Bewegung in der sich schnell ändernden Welt, drückt auch seine Aufregung und seine innere Unruhe aus. Die Entstehungszeit und die bedrückende Stimmung im Bild ist eine Vorahnung des Malers vor einer drohenden Katastrophe, die er später mit der ganzen Nation zusammen erlebt.

Die Sensibilität eines großen Künstlers verbindet sich immer sehr eng mit der Welt, in der er lebt und arbeitet. In seiner intuitiven Darstellung verbirgt er seine tiefe Sorge, seine Angst, seine inneren Gefühle, Fragen und Gedanken. Sein Schicksal ist mit dem der ganzen Nation eng verbunden. Seine Kunst ist eine geistige Reflexion und Zeugnis seiner Zeit.

Der kalligraphische Duktus, die Bildkomposition und die intuitive Darstellung der Landschaft erinnern an viele seiner früheren Landschaftsbilder. Der Expressionismus

³⁰¹ Abb. 72, Lin Fengmian: Shuanwu (Zwei Wildenten), ca. 60er Jahre, 32 x 32 cm, Tusche auf Papier, Kunstmuseum Shanghai. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 157.
林凤眠: 雙鷺, 約 60 年代, 32 x 32 cm, 紙本水墨, 上海美術館藏. 見:
许江 (主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 157 頁.

hat ihm damals wie später immer gefallen, denn die Darstellung eigener Persönlichkeit und die Einfühlung in die dargestellten Gegenstände stimmen mit dem traditionellen chinesischen Malstil „Schreiben nach Ideen 寫意“ überein.

Die kräftige, konzeptartige und freie Pinselführung, insbesondere in der Darstellung der Schilfblätter im Bild „Zwei Wildenten 雙鷺“ (Abb. 72), die im starken Wind zittern, erinnert an die Pinseltechnik im „Bild in Tusche von Bambus und Stein am Abhang 墨竹坡石圖“ (Abb. 73)³⁰² von Wu Zhen 吳鎮 (1280 – 1354). Es erinnert auch an den emotionalen Ausdruck in der Darstellung von Bambusblättern im Bild von Bada Shanren 八大山人 (1624 – 1705) (Abb. 74)³⁰³. Die Widerstandsfähigkeit des Bambus wird von Bada Shanren durch einige Bambusblätter charakterisiert, die mit einem halbtrockneten Pinsel und starker und schneller Pinselführung dargestellt werden. Es ist eine Symbolisierung seines Seelenzustandes, in dem er sich, trotz seiner politischen Niederlage, nicht aufgibt und weiter kämpfen will.



Abb.73



Abb.74

Schilfblätter sehen zwar ähnlich aus wie Bambusblätter, haben dennoch unterschiedliche Charaktere und eine verschiedene symbolische Bedeutung in der chinesischen Malerei. Die Landschaft mit Schilf, Ufer, Wasser und fliegenden Wildgänsen ist ein altes Motiv der chinesischen Malerei. Bereits im 12. Jahrhundert war

³⁰² Abb. 73, Wu Zhen (1280 – 1354): Mozhu poshi tu (Bild in Tusche von Bambus und Stein am Abhang, Teil), 103.4 x 33 cm, Tusche auf Papier, Sammlung vom Palastmuseum Beijing. In: Chinesische Kaiser aller Dynastien: Berühmte Bilder der Kaiserlichen Sammlung, Nei Menggu 2001, Band 3, S. 177. 吳鎮 (1280-1354): 墨竹坡石圖, 103.4 x 33 cm, 紙本水墨, 北京故宮博物院藏. 見: 中國歷代帝王: 御藏名畫, 內蒙古 2001, 卷 3, 177 頁.

³⁰³ Abb. 74, Bada Shanren (1624-1705): Zhu (Bambus). In: Wang Zidou: Gesammelte Kalligraphie und Malerei von Bada Shanren, Band 1, Beijing 1985, S. 48. 八大山人 (1624-1705): 竹. 見: 汪子豆: 八大山人書畫集, 第一集, 北京 1985, 48 頁.

es Bestandteil des Zyklus der „Acht Ansichten von Xiao und Xiang 瀟湘八境“, der die Atmosphäre der Landschaft im Flusslauf beider Flüsse „Xiao“ und „Xiang“ beschreibt, die sich in der Provinz Hunan 湖南 vereinen und in den Dongting See 洞庭湖 münden. Die Wildgans dient in der chinesischen Kunst seit alten Zeiten als verlässliches Zeichen für das Kommen des Frühlings und des Herbstes, als Symbol für das Fortschreiten und Vergehen der Zeit. In ihrem hohen Flug über alle Grenzen wird die Wildgans zur Metapher für Freiheit und Befreiung, auch als Brücke über große Entfernungen. Sie ist zugleich auch ein Informationsträger, als Verkörperung von Heimwehgefühlen, Gedanken an Trennung und schmerzlichen Abschied, die durch ihren klagenden Ruf symbolisiert und noch verstärkt werden.

Es erinnert an das „Bild von Schilfblüte und Wildgänse 蘆花寒燕圖“ von Wu Zhen 吳鎮 (1280 – 1354) (Abb. 75)³⁰⁴.



Abb.75

Im Vergleich zum Bild „Morgendämmerung 晨“ (Abb. 70) herrscht im Bild Wu Zhens eine frische und entspannte Stimmung, die durch einen weiten und ausgedehnten Landschaftsraum und einen im Boot auf dem See ruhig sitzenden Mann ausgedrückt

³⁰⁴ Abb. 75, Wu Zhen (1280 – 1354): Luhua hanyan tu (Bild von Schilfblüte und Wildgänse), Yuan-Dynastie, 83.3 x 27.8 cm, Tusche auf Seide, Sammlung vom Palastmuseum Beijing. In: Chinesische Kaiser aller Dynastien: Berühmte Bilder der Kaiserlichen Sammlung, Nei Menggu 2001, S. 174.

吳鎮(公元1280-1354): 蘆花寒燕圖, 元代, 83.3 x 27.8 cm, 絹本墨筆, 北京故宮博物院藏. 見: 中國歷代帝王: 御藏名畫, 內蒙古 2001, 卷3, 174 頁.

wird. Im Bild „Morgendämmerung 晨“ (Abb. 70) herrscht jedoch eine tiefe gespannte geistige Stimmung in einer mysteriösen Atmosphäre. Man spürt die Ehrfurcht und die Demut des Künstlers gegenüber dem unfassbaren Kosmos und der sich ständig ändernden Natur. Die Grundhaltung der traditionellen daoistischen Weltanschauung ist im Bild veranschaulicht. Der Versuch, mit der sich ständig wandelnden Welt eine harmonische Beziehung zu bauen, erfordert Mut, Bescheidenheit, Einfühlungsvermögen und hohe Sensibilität, vor allem aber die Liebe zum Leben. Die fliegende Wildgans ist ein Symbol für die Menschenseele, die ihre Sehnsucht und ihren Willen zum Leben unermüdlich nach vorn trägt und alle Grenzen überwinden will.

Die Verwendung eines nassen kräftigen Pinsels für die Darstellung von Wolken, Nebel und Wasser im Bild „Morgendämmerung 晨“ (Abb. 70) ist auch mit der Pinseltechnik Wu Zhen's zu vergleichen. Die Unterschiede liegen lediglich in der Stimmung des Bildes, der Verwendung der Kraft und der Geschwindigkeit der Pinselführung, die von der Emotion und von dem Ausdruckswillen des Künstlers bestimmt sind.

Sein Wunsch nach geistiger Befreiung und seine Sehnsucht nach Überwindung von Grenzen ist mit einem Heimwehgefühl verbunden, der nicht nur im Bild „Morgendämmerung 晨“ (Abb. 70), sondern auch in mehreren anderen Bildern zu sehen ist. Sein Schüler Wu Guanzhong 吳冠中 erinnert in einem Aufsatz an ein Bild von Lin Fengmian, das er 1977 als Geschenk seines Lehrers erhielt, bevor sie sich von einander verabschiedeten³⁰⁵. Es ist ein blaugrünes Landschaftsbild mit Schilf, Wasser und einer einsamen Wildgans.

Im Jahr 1990, ein Jahr vor dem Tod des Malers, hat er verschiedene Bilder gemalt, die seine Wünsche, Sehnsüchte klarer zeigen. Im Bild „Allein auf dem Weg des Lebens 獨步人生“ (Abb. 76)³⁰⁶ malt er eine märchenhafte Landschaft. Mit einfacher und fließender Pinselführung in Linien und Farbnuancen von Blau, Grau, Schwarz und Ockergelb eröffnet er einen Fantasieraum, in dem ein See mit Inseln, Schilf und den am Horizont sich erstreckenden Gebirgszügen zu sehen ist. Ein traditionell gekleideter alter Mann mit einem Haarknoten und einem langen Bart steht gegenüber den kleinen Inseln

³⁰⁵ Wu Guanzhong: Shigu yifen shuo zongshi – Lin Fengmian huaJi xu (Über meinen verstorbenen ehrwürdigen Meister – Vorwort für die sämtlichen Werke von Lin Fengmian, in: Du Ziling (Hg.): Sämtliche Werke von Lin Fengmian, Band 1, Tianjin 1994.
吳冠中: 尸骨已焚說宗師 - 林鳳眠畫集序,
見: 杜滋齡 (主編): 林鳳眠全集, 上卷, 天津 1994.

³⁰⁶ Abb. 76, Lin Fengmian: Dubu rensheng (Allein auf den Weg des Lebens), 1990, 68 x 68 cm, Tusche auf Papier, Privatbesitz. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 319.
林鳳眠: 獨步人生, 1990, 68 x 68 cm, 紙本水墨, 私人收藏. 見:
許江 (主編): 林鳳眠之路, 杭州 1999, 319 頁.

und vor den am Horizont sich erstreckenden Gebirgszügen. Er wandert auf einem Weg am Wasser. Er schaut nach oben: Am Himmel fliegt eine kleine Wildgans. Ein Seelendialog zwischen dem alten Mann und der Wildgans wird angedeutet. Der Weg ist durch einen niedrigen, langen Zaun vom See getrennt. Der alte Mann schaut der fliegenden Wildgans voller Sehnsucht und Neid nach, denn sie ist frei. Diese metaphorische Darstellung zeigt die gegenwärtige körperliche, psychische und geistige Situation des Malers, in der er vor einem hässlichen „Zaun“ steht – vor einer realen und künstlichen „Einschränkung“, die sein freies Pendeln zwischen Hongkong, Taiwan und China verhindert³⁰⁷. Diese „Einschränkung“ bedeutet zugleich eine seelische Begrenzung und Entfremdung der Menschen in der Welt, in der die geistige Kluft zwischen verschiedenen Kulturen und Nationen immer noch zu überwinden ist.

Abb.76



Der fliegende Vogel in den Bildern Lin Fengmian's ist Symbol der Menschenseele, der Dynamik und der Bewegung des Lebens, das sich zwischen Himmel und Erde und in einer ständig wandelnden Welt befindet. Nach einer Überlieferung sollte Fu Xi 伏羲 (auch: Fu-hsi) die Körperform eines Vogels als das Schriftzeichen „Wandlung 易 yi“ verwendet haben, um den Namen des ersten und auch bedeutendsten chinesischen Buches „Buch der Wandlung 易經“ zu schreiben³⁰⁸. Fliegender Vogel zeigt Dynamik

³⁰⁷ 1990 war Hongkong noch unter Herrschaft von England.

³⁰⁸ Sun Zhensheng: Baihua yijing (Yijing in moderner Literatursprache), Beijing 1990, S. 4.
孫振聲: 白話易經, 北京 1990, 4 頁.

und Bewegung, er ist auch Symbol des Lebens. Im Bild „Morgendämmerung 晨“ veranschaulicht der Maler die ständige Wandlung des Universums, in dem sich das Leben befindet. Er drückt im Bild auch seine Hoffnung für die Zukunft aus: Das Licht zerreiht die Nebel und durchstrahlt den Himmel.

Am 12. August 1991 ist Lin Fengmian in Hongkong gestorben³⁰⁹.

³⁰⁹ Sehen „Die Biographischen Daten von Lin Fengmian“ am Anhang.

Foto von Lin Fengmian, ca. 80er Jahre des 20. Jahrhunderts.



Signaturen Lin Fengmians



Siegel Lin Fengmians



ANHANG:

DIE BIOGRAPHISCHEN DATEN
VON LIN FENGMIAN

- 1900 Lin Fengmian wurde am 22. November im Dorf Gegongling 閣公嶺 im Kreis Mei 梅縣 der Provinz Guangdong 廣東省 geboren. Seine Kindernamen waren Aqin 阿勤, seine offiziellen Namen waren Shaoqiong 紹瓊 und Shaoqun 紹群. Sein Großvater war ein Steinmetz. Sein Vater Lin Yunong 林雨農 hat den Beruf von der Familie übernommen und hat auch Malen gelernt. Seine Mutter Que Yadao 闕亞帶 kommt aus einer Bauernfamilie.
- 1904 Er ging in die private einklassige Grundschule. Sein Schulname war Fengming 鳳鳴. Sein Vater unterrichtete ihn im Malen.
- 1907 Er ging in die offizielle Grundschule.
- 1909 Er malte ein Bild „Kranich und Kiefer“. Das Bild wurde im Dorf verkauft.
- 1911 Er ging in die oberen Klassen der Grundschule.

Die Republik China 1912 – 1949
Der erste Weltkrieg 1914 – 1918

- 1914 Er wechselte nach der Aufnahmeprüfung in die Mittelschule Meizhou. Liang Bocong 梁伯聰 war sein Lehrer für Malerei.
- 1919 Nach dem Abitur in Meizhou reiste er nach Shanghai. Im Dezember fuhr er per Schiff mit Lin Wenzheng 林文錚 und anderen jungen Menschen zum Studium nach Frankreich.

- 1920 Im Januar kam er in Frankreich an, Er lernte Französisch an verschiedenen Orten und arbeitete als Maler für Ladenschilder.
- 1921 Er studierte mit Li Jinfa 李 金 發 zusammen an der Ecole Nationale der Beaux Art de Dijon. Ein halbes Jahr später wurde den Beiden durch Rektor Yencesse empfohlen, an die Ecole Nationale Supérieure der Beaux Art in Paris zu gehen. Lin Fengmian studierte im Atelier vom Professor Cormon.
- 1922 Sein Werk „Herbst 秋 qiu“ wurde in den „Herbstsalon von Paris“ gewählt.
- 1923 Er ging mit Li Jinfa, Lin Wenzheng und anderen Studenten zusammen nach Berlin. Während des Studienaufenthaltes in Berlin verliebte er sich in Elise von Roda. Sie hatte das Fach Chemie an der Universität Berlin absolviert.
- 1924 Er heiratete Elise von Roda in Paris.

Mit Lin Wenzheng hat er den „Überseeischen Verein der Kunstbewegung“ gegründet und als Mitglied des „Vorbereitungskomitees der chinesischen klassischen und modernen Kunstaussstellung“ in Straßburg gearbeitet.

Seine Bilder „Im Dunkel Tappen 摸索“, „Lebensdrang 生 之 欲“ wurden in den Herbstsalon von Paris gewählt.

Elise von Roda starb wegen eines Wochenbett-Fiebers bei der Geburt ihres Kindes. Das Kind starb auch nach kurzer Zeit.

- 1925 Seine Werke wurden in der „EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DECORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES – A PARIS 1925“ ausgestellt und er arbeitete als Mitglied des Ausstellungskomitees.

Heirat mit seiner Studienkollegin Alice Vattant im April in Paris.

- 1926 Er reist mit seiner Frau zurück nach China und arbeitet als Rektor an der Kunstfachschole Beijing.

Seine Schrift „Die Zukunft der östlichen und der westlichen Kunst 東 西 藝 術 之 前 途“ wurde veröffentlicht.

- 1927 Er initiierte die „Kunstversammlung in Beijing“ im Mai. Im Juli trat er von seinem Amt zurück.

Er wurde von Cai Yuanpei als Direktor des Universitätskomitees für Kunst und Erziehung der Republik China in Nanjing berufen.

Er veröffentlichte das „Schreiben an die Kunstfreunde Chinas“.

Tochter Lin Dino wurde geboren.

1928 Seine Werke wurden in der ersten Kunstaussstellung Nanjing ausgestellt.

Gründung der „Staatlichen Kunstakademie Hangzhou“. Er wurde als Rektor ernannt (später hieß sie „Staatliche Kunstfachschule Hangzhou“ und Heute heißt sie „Chinesische Kunstfachhochschule“).

Cai Yuanpei hat bei der Gründungszeremonie eine Rede gehalten.

Er initiierte und gründete den „Verein der Kunstbewegung“ im August.

1929 Seine Werke wurden im April in der „Ersten Chinesischen Kunstaussstellung“ in Shanghai ausgestellt.

Er leitete die Vorbereitungsarbeit für das Kunstmuseum der „Messe am Westsee“.

Sein Ölgemälde „Leiden der Menschheit 人类的痛苦“ war mit seinen anderen Werken zusammen in der „Ersten Ausstellung des Vereins der Kunstbewegung“ in Shanghai zu sehen.

1930 Er wurde mit Pan Tianshou 潘天寿 und anderen Menschen zusammen eingeladen und reiste nach Japan, er besuchte dort die Hochschulen, er studierte und forschte über die Kunsterziehung.

„Ausstellung von Werken der Kunstfachschule Hangzhou“ wurde durch ihn organisiert und in Japan veranstaltet.

Überfall Japans auf China seit 1931

1934 Sein Ölgemälde „Trauer 悲哀“ fand wegen seiner humanitären Gesinnung großes Echo.

1936 Er veröffentlichte seine Schriftsammlung „Essaysammlung über die Kunst 藝術叢論“.

Buch „Weltkunst in 1935 一九三五年的世界藝術“ wurde von ihm herausgegeben.

Krieg gegen japanische Aggression 1937 – 1945

- 1937 Seine Werke wurden in der „Zweiten chinesischen Kunstausstellung“ in Nanjing ausgestellt.

Während des Kriegs führte er die Studenten der Kunstfachschule Hangzhou nach Yuanling 沅陵 der Provinz Hunan 湖南.

- 1938 Vereinigung der Staatlichen Kunstfachschule Hangzhou mit der Staatlichen Kunstfachschule Beijing 北京 (auch: Peking) in Yuanling.

Er wurde zum Rektor der vereinigten „Staatlichen Kunstfachschule“ ernannt. Nach kurzer Zeit legte er sein Amt nieder und zog mit seiner Familie nach Shanghai.

Zweiter Weltkrieg 1939 – 1945

- 1939 Er ging nach Chongqing 重慶 und arbeitete an der politischen Abteilung für Design in der Partei Guo Min Dang. Er wohnte während seiner Tätigkeit in einem Lagerhaus am südlichen Ufer des Flusses Changjiang 長江 (auch: Yangtse) und konzentrierte sich auf die Malerei.

- 1941 Er arbeitete als Mitglied des Propagandakomitees in der politischen Abteilung der Partei Guo Min Dang.

- 1942 Staatliche Kunstfachschule Hangzhou zog nach Chongqing um.
Er wurde gebeten, dort als Professor für westliche Malerei zu arbeiten.

- 1945 Seine Werke wurden in der „Gemeinsamen Ausstellung der modernen Kunst“ in Chongqing ausgestellt.

Bürgerkrieg 1945 – 1949

- 1946 Nach dem Krieg gegen die japanische Aggression zog die Staatliche

Kunstfachschole wieder zurück nach Hangzhou. Er arbeitete dort weiter als Professor für westliche Malerei.

Die „Bildaussstellung von Lin Fengmian“ wurde vom französischen Literaturverband in Shanghai veranstaltet.

- 1947 Während des Bürgerkriegs legte er sein Amt nieder und beschäftigte sich zu Hause mit der Malerei.

Seine „Essaysammlung über die Kunst 藝術叢論“ erschien in einer Neuauflage. Er wurde als „Vorläufer der östlichen Renaissance“ bezeichnet.

- 1948 Er lehrte weiter an der Kunstfachschole Hangzhou und leitete das „Atelier von Lin Fengmian“.

Die Anfänge der Volksrepublik China 1949 – 1966

- 1949 Gründung der Volksrepublik China.

Nach der Entlassung durch die Kunstfachschole Hangzhou wegen des Regierungswechsels wurde er erneut als Professor dort angestellt.

- 1950 Der Name „Kunstfachschole Hangzhou“ wurde in „Zweigstelle der Zentralen Kunstfachhochschule“ geändert. Er lehrte dort als Professor weiter.

- 1951 Er zog mit seiner Familie von Hangzhou nach Shanghai um.

- 1952 Er legt sein Amt nieder und arbeitet als freischaffender Maler in Shanghai.

- 1953 Teilnahme an dem „Zweiten Kongress der Repräsentanten von Literaten und Künstlern Chinas“.

- 1954 Mitglied der „Politischen Konsultativkonferenz des chinesischen Volkes“.

- 1956 Seine Frau und Tochter reisen nach Brasilien und lassen sich dort nieder. Er bleibt in Shanghai und konzentriert sich auf die Malerei.

- 1958 Er beschäftigt sich mit der ländlichen Arbeit der Bauern, die vom „Ortsverein des Chinesischen Künstlerverbandes Shanghai“ organisiert war, um die Bauern und ihr Leben und ihre Arbeit zu vermitteln.

- 1959 Er ging in die Gebirge Zhoushan 舟山 und Huangshan 黃山, um dort die Natur zu skizzieren.
- 1960 Er wurde zum Vizepräsidenten vom „Ortsverein des Chinesischen Künstlerverbandes Shanghai“ gewählt.
- 1961 Seine Werke wurden in der „Ausstellung von Blumen- und Vögelbildern“ in Shanghai ausgestellt. Der Karikaturmaler Mi Gu 米谷 veröffentlichte seinen Artikel „Ich liebe die Malerei von Lin Fengmian 我愛林鳳眠的畫“.
- 1962 Die „Bildausstellung von Lin Fengmian“ wurde durch den „Ortsverein des Chinesischen Künstlerverbandes Shanghai“ organisiert, seine Bilder wurden in Shanghai und Beijing ausgestellt.
- 1963 Er reiste nach Xinanjiang 新安江 und auch in andere verschiedene Orte, um die weitere Entwicklung des Landes zu studieren und zu untersuchen.
- 1964 Eine „Bildausstellung von Lin Fengmian“ wurde durch das Zentralkulturkomitee der chinesischen KP organisiert und in Hongkong 香港 (auch: Xianggang) veranstaltet.
- Er ging nach Jingdezhen 景德鎮 in der Provinz Jiangxi und malte dort Bilder auf Porzellanteller.

Die Kulturrevolution 1966 – 1976

- 1966 Die „Kulturrevolution“ wurde gestartet.
- Er vernichtet einen großen Teil seiner Werke, um sich zu schützen.
- 1968 Seine Wohnung wurde durchgesucht.
- Er wurde ins Gefängnis geworfen durch das Büro für öffentliche Sicherheit Shanghai. Seine Wohnung wurde versiegelt.
- 1972 Freilassung am 28. Dezember.
- 1974 Sein Werk „Gebirge 山“ wurde von den Extremen Linken als „Schwarzmalerei“ und „gegen die große Kulturrevolution gerichtet“ negativ verurteilt.

In Hongkong 1977 – 1991

1977 Nach der Kulturrevolution wurde ihm erlaubt, ins Ausland zu reisen und seine Familie zu besuchen.

Er ließ sich in Hongkong nieder.

Eine Bildausstellung in Hongkong wurde durch eine Handelsfirma organisiert und veranstaltet.

1978 Er flog nach Brasilien zum Besuch seiner Familie.

Seine Adoptivtochter und Schülerin Feng Ye 馮 葉 betreute er in Hongkong.

1979 Der Bildband „Bildsammlung von Lin Fengmian“ wurde in Shanghai veröffentlicht.

Die „Bildausstellung von Lin Fengmian“ wurde vom „Ortsverein des Chinesischen Künstlerverbandes Shanghai“ organisiert und veranstaltet.

Er wurde von der Regierung von Frankreich eingeladen, um eine große „Bildausstellung von Lin Fengmian“ in Paris zu veranstalten. Der Vorsitzender der Eröffnungszeremonie ist Chirac – der damalige Bürgermeister von Paris. Er hat bei der Ausstellungseröffnung das Band zerschnitten. Die Veranstaltung in Paris dauerte von September bis Oktober.

Sein Schüler Xi Dejin 席 德 進 hat ein Buch „Lin Fengmian – Vorläufer der Reform Chinesischer Malerei 改革中國畫的先驅 – 林鳳眠“ in Taiwan veröffentlicht.

Er wurde zum Vorstandsmitglied des „Chinesischen Künstlerverbandes“ und zum Vorsitzenden des „Ortsverein des Chinesischen Künstlerverbandes Shanghai“ gewählt.

1982 Seine Frau ist in Brasilien gestorben.

1984 Er nahm an der Eröffnungszeremonie seiner Adoptivtochter „Bildausstellung von Feng Ye“ in Tokio teil.

1986 Er veranstaltete seine Bildausstellung in Tokio.

1988 Er schrieb eine Widmung zum 60. Gründungstag der „Chinesischen

Kunsthochschule“ (früher hieß sie die „Kunsthochschule Hangzhou“):
„Bewahren der Jugendfrische für immer 永葆青春“.

Reisen nach Thailand und Südkorea.

- 1989 Er wurde durch das Historische Museum Taiwan eingeladen und veranstaltete dort die Kunstausstellung „Rückblick über die Malerei Lin Fengmians aus der Sicht des Alters von 90 Jahren“.

„Tagung zur Diskussion über die Kunst von Lin Fengmian“ wurde in der „Akademie der Chinesischen Kunst Beijing“ veranstaltet.

Veranstaltung der „Bildaussstellung von Lin Fengmian“ im Museum für bildende Künste Chinas in Beijing.

- 1991 Am 12. August starb er im Krankenhaus Gangan in Hongkong.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 01

Zhou Wenju (war tätig zwischen 907 n. Chr. – 960 n. Chr.): Bildrolle vom Schachspiel vor einem Doppelwandschirm, Palastmuseum Beijing. In: Wörterbuch der chinesischen bildenden Kunst, Shanghai 1987, Taf. 4.

周文矩 (活動于公元 907- 960): 重屏會棋圖卷, 北京故宮博物院藏. 見: 中國美術辭典, 上海 1987, 圖版 4.

Abb. 02

Lin Fengmian: Im Dunkel Tappen, 1924, 200 x 450 cm, Öl auf Leinwand. In: Du Ziling (Hg.): Sämtliche Werke von Lin Fengmian, Band 1, Tianjin 1994, Taf. 1.

林鳳眠: 摸索, 1924, 200 x 450 cm, 油畫. 見: 杜滋齡 (主編): 林鳳眠全集, 上卷, 天津 1994, 圖版 1.

Abb. 03

Raffael: Schule von Athen, 1511/1512, Fresko, ca. 800 cm, Rom, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura. In: Walther, Ingo F. (Hg): Malerei der Welt, Band 1, Bonn 1995, S. 172.

Abb. 04

Lao Zi 老子 (Laotse; Lao-tzu). In: Finkbeiner, Markus; Hafki, Thomas, Die Bibliothek der Weltliteratur, Berlin 2003, S. 46114.

Abb. 05

Homer. In: Finkbeiner, Markus; Hafki, Thomas, Die Bibliothek der Weltliteratur, Berlin 2003, S. 37126.

Abb. 06

Aristoteles. In: Hansen, Frank-Peter, Philosophie von Platon bis Nietzsche, Berlin 2000, S. 2766.

Abb. 07

Platon. In: Hansen, Frank-Peter, Philosophie von Platon bis Nietzsche, Berlin 2000, S. 55505.

Abb. 08

Lin Fengmian: Leiden der Menschheit, 1929, Öl auf Leinwand. In: Du Ziling (Hg.), Sämtliche Werke von Lin Fengmian, Tianjin 1994, Band 1, Taf. 6.

林鳳眠: 人類的痛苦, 1929, 油畫. 見: 杜滋齡 (主編): 林鳳眠全集, 天津 1994, 上卷, 圖版 6.

Abb. 09

Cézanne, Paul : La Tentation de saint Antoine, um 1870, 56.5 x 76 cm, Öl Auf Leinwand. In: Cantz, Hatje, Cézanne und die Moderne, Riehen/Basel 1999, S. 31, Taf. 4.

Abb. 10

Kirchner, Ernst Ludwig: Der Mörder, Farblithographie, 1914. In: Sabarsky, Serge, Malerei des deutschen Expressionismus, Stuttgart 1987, S. 121.

Abb. 11

Lin Fengmian: Körper, 30er Jahre, Öl auf Leinwand. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 93.

林凤眠: 人體, 約 30 年代, 油畫. 見: 许江 (主 编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 93 頁.

Abb. 12

Picasso, Pablo: Dryade, 1908, 186 x 107, Öl auf Leinwand, Ermitage, Leningrad. In: Picasso, Pablo: Mensch und Werk, München 1974.

Abb. 13

Lin Fengmian: Landschaft, 1938, 33.8 x 34 cm, Tusche auf Papier, Privatbesitz. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 99.

林凤眠: 風景, 1938, 33.8 x 34 cm, 紙本水墨, 私人收藏. 見: 许江 (主 编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 99 頁.

Abb. 14

Lin Fengmian: Winter, 1948, 69.5 x 67.5 cm, Tusche auf Papier, Privatbesitz. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 114.

林凤眠: 冬, 1948, 69.5 x 67.5 cm, 紙本水墨, 私人收藏. 見: 许江 (主 编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 114 頁.

Abb. 15

Munch, Edvard: Abend. Melancholie I, 1896, 41.3 x 46.0 cm, Holzschnitt von zwei Platten, OKK 571-18 Sch. 82. In: Edvard Munch, Aus dem Munch Museum Oslo, München 1987, Taf. 57.

Abb. 16

Munch, Edvard: Der Schrei, 1893, 91 x 73.5 cm, Kaseinfarben auf Karton. In: Edvard Munch, Die Meisterwerke, Oslo 1988, Taf. 13.

Abb. 17

Lin Fengmian: Eule, ca. 40er Jahre, 35 x 22 cm, Tusche auf Papier, Sammlung von Meijie Haus in Hongkong. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 109.

林凤眠: 貓頭鷹, 約 40 年代, 35 x 22 cm, 紙本水墨, 香港梅潔樓藏. 見: 许江 (主 编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 109 頁.

Abb. 18

Lin Fengmian: Flötenspielerin, ca. 40er Jahre, 33 x 33 cm, Tusche und Farbe auf Papier, Sammlung von Shen Dingjian. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 110.

林凤眠: 吹笛仕女, 約 40 年代, 33 x 33 cm, 紙本彩墨, 申鼎鑑藏. 見: 许江 (主 编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 110 頁.

Abb. 19

Jiang Feng: Cover design for Iron Horse Prints, 1936, no. 1, woodblock print. In: Andrews, Julia F.: Painters and politics in the People's Republic of China, California 1994, S. 17.

Abb. 20

Lin Fengmian: Der Lackwandschirm, ca. 40er Jahr, 67 x 67 cm, Tusche und Farbe auf Papier, Sammlung der chinesischen Malakademie Shanghai. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 116.

林凤眠: 漆屏, 約 40 年代, 67 x 67 cm, 紙本彩墨, 上海中國畫院藏. 見: 許江 (主編): 林凤眠之路, 杭州 1999, 116 頁.

Abb. 21

Klee, Paul: Häuser in der Landschaft, 1924. 39, Aquarell und Gouache auf Leinen, auf Karton aufgezogen 43.5 x 52 cm, Stenersens Sammlung, Bergen (Norwegen). In: Paul Klee und die Musik, Frankfurt 1986, S. 89, Taf. 52.

Abb. 22

Lin Fengmian: Das Wasser überflutet den Goldberg, ca. 50er Jahre, 121 x 227 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung von Ma Weijian. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 124.

林凤眠: 水漫金山, 約 50 年代初, 121 x 227 cm, 紙本彩墨, 馬維建藏. 見: 許江 (主編): 林凤眠之路, 杭州 1999, 124 頁.

Abb. 23

Handschrift von Lin Fengmian in ca. Anfang 60er Jahre. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 167.

林鳳眠約 60 年代初的手跡. 見: 許江 (主編): 林凤眠之路, 杭州 1999, 167 頁.

Abb. 24

Handschrift von Lin Fengmian in 1988. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 266.

林鳳眠 1988 年的手跡. 見: 許江 (主編): 林凤眠之路, 杭州 1999, 266 頁.

Abb. 25

Russolo, Luigi: Bildnerischer Dynamismus der simultanen Bewegungen einer Frau, 1913, Öl auf Leinwand, 86 x 65 cm, Grenole, Musée de Grenoble. In: Matin, Sylvia; Grosenick, Uta (Hg.): Futurismus, Köln 2005, S. 54.

Abb. 26

Ensor, Jemes: Attributes of the Studio. In: Farmer, John David: Ensor, New York 1976, Taf. 28.

Abb. 27

Lin Fengmian: König der Eroberer verabschiedet sich von seiner Nebenfrau, 1959, 54 x 48 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung von Ma Weijian. In: Xu Jiang 許江 (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 127.

林凤眠: 霸王別姬, 1959 年, 54 x 48 cm, 布面油畫, 馬維建藏. 見: 許江 (主編): 林凤眠之路, 杭州 1999, 127 頁.

Abb. 28

Handschrift von Lin Fengmian, Teil von Abb. 19.
林鳳眠手跡, 圖 19, 部分.

Abb. 29

Handschrift von Lin Fengmian, Teil von Abb. 26.
林鳳眠手跡, 圖 26, 部分.

Abb. 30

Picasso, Pablo: Weinende Frau, 1937, 60 x 49 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung R. Penrose, London. In: Pablo Picasso, Leben und Werk, München 1974.

Abb. 31

Xi Dejin: Chinesische Volkskunst – Schattentheater, Photo, Filmmuseum Paris. In Zheng Shanxi (auch: Cheng Shan-Shi): The Art of Paper Collage, Taizhong 1976, S. 229.
席德進: 中國民間皮影戲, 照片, 巴黎電影博物館. 見: 鄭善禧: 剪貼藝術, 台中 1976, 229 頁.

Abb. 32

Lin Fengmian: Auf dem Feld, ca. Ende der 50er Jahre, 76 x 94 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung der chinesischen Malakademie Shanghai. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 136.
林凤眠: 田間, 約 50 年代末, 76 x 94 cm, 紙本彩墨, 上海中國畫院藏. 見: 許江 (主編): 林凤眠之路, 杭州 1999, 136 頁.

Abb. 33

Lin Fengmian: Züchten der Pflanzensaat, ca. Ende der 50er Jahre, 66 x 66.5 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung der chinesischen Malakademie Shanghai. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 135.
林凤眠: 育種, 約 50 年代末, 66 x 66.5 cm, 紙本彩墨, 上海中國畫院藏. 見: 許江 (主編): 林凤眠之路, 杭州 1999, 135 頁.

Abb. 34

Lin Fengmian: Rote Blätter und kleine Vögel, ca. Anfang 60er Jahre, 69 x 69 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung vom Verband der bildenden Künstler Shanghai. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 151.
林凤眠: 紅葉小鳥, 約 60 年代初, 69 x 69 cm, 紙本彩墨, 上海美術家協會藏. 見: 許江 (主編): 林凤眠之路, 杭州 1999, 151 頁.

Abb. 35

Lin Fengmian: Stehen, 1963, 34 x 34 cm, Tusche auf Papier, Sammlung vom Verband der bildenden Künstler Shanghai. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 150.

林凤眠: 立, 1963年, 34 x 34 cm, 紙本水墨, 上海美術家協會藏. 見: 許江 (主編): 林凤眠之路, 杭州 1999, 150 頁.

Abb. 36

Bada Shanren (1624-1705): Lotosteich und grüner Vogel. In: Wang Zidou: Gesammelte Kalligraphie und Malerei von Bada Sharen, Band 1, Beijing 1985, S. 7.

八大山人 (1624-1705): 荷塘翠鳥. 見: 汪子豆: 八大山人書畫集, 第一集, 北京 1985, 7 頁.

Abb. 37

Bada Shanren: Vogel in Kälte. In: Wang Zidou: Gesammelte Kalligraphie und Malerei von Bada Sharen, Band 1, Beijing 1985, S. 214.

八大山人: 寒鳥. 見: 汪子豆: 八大山人書畫集, 第一集, 北京 1985, 214 頁.

Abb. 38

Gottheiten im Schachspiel, Han-Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.), 57 x 99cm, Steinabreibung, Fenghuang Berg, Chengdu. In: Zhang Wanfu: Ausgewählte Bilder der Han-Dynastie, Tianjin 1982, S. 44.

仙人對弈, 漢代 (206 v. Chr. – 220 n. Chr.), 57 x 99 cm, 拓片, 成都鳳凰山. 見: 張萬夫: 漢畫選, 天津 1982, 44 頁.

Abb. 39

Pferd mit Flügel, Han-Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.), 55 x 62cm, Steinabreibung, Fenghuang Berg, Chengdu. In: Zhang Wanfu: Ausgewählte Bilder der Han-Dynastie, Tianjin 1982, S. 46, Fig. 34.

翼馬, 漢代 (206 v. Chr. – 220 n. Chr.), 55 x 62cm, 拓片, 成都鳳凰山. 見: 張萬夫: 漢畫選, 天津 1982, 46 頁, 圖 34.

Abb. 40

Nü Wa, Han-Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.), 149.8 x 34.7, Steinabreibung, Nanyang. In: Zhang Wanfu: Ausgewählte Bilder der Han-Dynastie, Tianjin 1982, S. 125.

女媧, 漢代 (206 v. Chr. – 220 n. Chr.), 149.8 x 34.7, 拓片, 南陽. 見: 張萬夫: 漢畫選, 天津 1982, 125 頁.

Abb. 41

Deva, auf einer Pipa spielend, Nördliche Wei-Dynastie (386-534), 45 x 70cm, Bildfeld aus einer Flachrelieffleiste aus dem Höhlentempel Gongxian, Provinz Henan, in: Einholz, Sibylle: Die chinesische Steinabreibung, Berlin 1979. S. 37, Fig. 39.

Abb. 42

Fliegende Gottheit, Nördliche Wei-Dynastie (386-534), Höhlentempel im Kreis Gong. In: Wang Ziyun: Kunstgeschichte chinesischer Skulptur und Plastik, Beijing 1988, S. 187, Fig. 198.

飛天, 北魏 (386-534), 鞏縣石窟. 見: 王子雲: 中國雕塑藝術史, 北京 1988, 187 頁, 圖 198.

Abb. 43

Fliegende Apsara, Höhle 158, Tang-Dynastie (618-907), in: Dunhuang Institute of Cultural Relics: Die Höhlentempel von Dunhuang, Ein Jahrtausend Chinesischer Kunst, Stuttgart 1982, Taf. 82.

Abb. 44

Apsara, in: Bunce, Fredrick W.: A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconography, New Delhi 1995, S. 17, Fig. 53.

Abb. 45

Gu Kaizhi (ca. 315-406): Bilderrolle des Gedichts für die Flussgöttin Luo, Teil, Sammlung des Palastmuseums. In: Palastmuseum: Ausgewählte Frauenbilder aller Dynastien, Tianjin 1981, Taf. 1.

顧凱之 (ca. 315-406): 洛神賦圖卷, 部分, 故宮博物院藏. 見: 歷代仕女畫選集, 天津 1981, 圖版1.

Abb. 46

Lin Fengmian: Fliegende Gottinnen, ca. 50er Jahre, 141.5 x 66 cm, Farbe und Tusche auf Papier. In: Du Ziling (Hg.): Sämtliche Werke von Lin Fengmian, Band 1, Tianjin 1994, Taf. 90.
林鳳眠: 飛天, 約 50 年代, 141.5 x 66 cm, 紙本彩墨. 見: 杜滋齡 (彙編): 林鳳眠全集, 上卷, 天津 1994, 圖版 90.

Abb. 47

Fliegende Apsara, Wandmalerei in Höhle 404, Sui-Dynastie (581- 618), in: Dunhuang Institute of Cultural Relics: Die Höhlentempel von Dunhuang, Ein Jahrtausend Chinesischer Kunst, Stuttgart 1982, Taf. 49.

Abb. 48

Lin Fengmian: Frühsommer, 1982, 68 x 68 cm, Tusche und Farben auf Papier, Sammlung von Feng Ye. In: Xu Jiang (Hg.): Hangzhou 1999, S. 278.

林鳳眠: 初夏, 1982, 68 x 68 cm, 紙本彩墨, 馮葉藏. 見: 許江 (主編): 林鳳眠之路, 杭州 1999, 278頁.

Abb. 49

Lin Fengmian: Lotosfrau, ca. Anfang 60er Jahre, 68.5 x 68 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung von Ma Weijian, in: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 191.

林鳳眠: 荷花仕女, 約 60年代初, 68.5 x 68 cm, 紙本彩墨, 馬維建藏. 見: 許江 (主編): 林鳳眠之路, 杭州 1999, 191 頁.

Abb. 50

Modigliani, Amedeo: Bildnis Jeanne Hebuterne, 1919, Öl auf Leinwand, 55 x 38 cm, Privatbesitz, in: Krystof, Doris: Amedeo Modigliani 1884-1920, Köln 1996, S. 77.

Abb. 51

Buddha, Höhle 259, in: Dunhuang Institute of Cultural Relics: Die Höhlentempel von

Dunhuang, Ein Jahrtausend Chinesischer Kunst, Stuttgart 1982, Taf. 121.

Abb. 52

Bodhisattva, Höhle 322, in: Dunhuang Institute of Cultural Relics: Die Höhlentempel von Dunhuang, Ein Jahrtausend Chinesischer Kunst, Stuttgart 1982, Taf. 52.

Abb. 53

Lin Fengmian: Lotos, ca. Anfang der 60er Jahre, 69.5 x 67 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung des Kunstmuseums Shanghai, in: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 190.

林凤眠: 蓮花, 約 60 年代初, 69.5 x 67 cm, 紙本彩墨, 上海美術館藏. 見: 許江 (主編): 林凤眠之路, 杭州 1999, 190 頁.

Abb. 54

Matisse, Henri: Die Hindu-Stellung, 1923, Öl auf Leinwand, 83 x 60 cm, Privatbesitz.
In: Néret, Gilles: Henri Matisse, Köln 2006, S. 121.

Abb. 55

Shokei (1478 – 1506): Die Göttin der Barmherzigkeit auf einem Lotusblatt, Tusche auf Papier, 64 x 39 bzw. 150 x 51 cm. In: Japan 1000 Jahre Malerei sowie Plastiken, Inros etc. aus verschiedenen Stilperioden, München 1984, S. 104.

Abb. 56

Lin Fengmian: Landschaft, ca. 50er Jahre, 66.5 x 69 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung von Ma Weijian, in: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 177.

林凤眠: 風景, 約 50 年代, 66.5 x 69 cm, 紙本彩墨, 馬維建藏. 見: 許江 (主編): 林凤眠之路, 杭州 1999, 177 頁.

Abb. 57

Lin Fengmian: Herbstwald, 1961, 67.5 x 68.5 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Privatbesitz. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 178.

林凤眠: 秋林, 1961 年, 67.5 x 68.5 cm, 紙本彩墨, 私人收藏. 見: 許江 (主編): 林凤眠之路, 杭州 1999, 178 頁.

Abb. 58

Cézanne, Paul: Aqueduct and Lock, 1888-90, Öl auf Leinwand, 74 x 93 cm, Stavros S. Niarchos Collection, Paris. In: Cézanne: Cézanne, London 1961, 1991, Taf. 27.

Abb. 59

Lin Fengmian: Kiefern im Wind, ca. Anfang der 60er Jahre, 67 x 67 cm, Tusche auf Papier, Sammlung vom Verband bildenden Künstler Shanghai. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 172.

林凤眠: 鬆濤, 約 60 年代初, 67 x 67 cm, 紙本水墨, 上海美術家協會藏. 見: 許江 (主編): 林凤眠之路, 杭州 1999, 172 頁.

Abb. 60

Lin Fengmian: Familienhäuser im Wald, ca. Anfang der 60er Jahre, 67 x 66.5 cm, Tusche auf Papier, Kunstmuseum Huangzhou, in: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 171.

林鳳眠: 林中人家, 約 60 年代初, 67 x 66.5 cm, 紙本水墨, 杭州藝術博物館. 見: 許江 (主編): 林鳳眠之路, 杭州 1999, 171 頁.

Abb. 61

Lin Fengmian: Stilleben, ca. Anfang der 50er Jahre, 68.5 x 68 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung von Ma Weijian. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 120.

林鳳眠: 靜物, 約 50 年代初, 68.5 x 68 cm, 紙本彩墨, 馬維建藏. 見: 許江 (主編): 林鳳眠之路, 杭州 1999, 120 頁.

Abb. 62

Lin Fengmian: Zehn Jahre vor dem kalten Fenster, ca. Anfang der 50er Jahre, 68 x 68 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung von Ma Weijian. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 120.

林鳳眠: 十年寒窗, 約 50 年代初, 68 x 68 cm, 紙本彩墨, 馬維建藏. 見: 許江 (主編): 林鳳眠之路, 杭州 1999, 120 頁.

Abb. 63

Feininger, Lyonel: Mondgespinst (Lunar Web), 1951, 53.3 x 91.4 cm, Öl auf Leinwand, New York, Mr. und Mrs. Milton Lowenthal, Hess 513, in: März, Roland: Lyonel Feininger, Berlin 1981, Fig. 26.

Abb. 64

Gao Xiaohua: Warum? 1978, 106 x 136 cm, Öl auf Leinwand. In: Zou Yuejin: Geschichte der bildenden Kunst des neuen Chinas 1949-2000, Hunan 2002, S. 160.

高小華: 為什麼? 1978, 106 x 136 cm, 油畫. 見: 鄒躍進: 新中國美術史 1949-2000, 湖南 2002, 160 頁.

Abb. 65

Lin Fengmian: Alptraum, 1978, 69 x 69 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Privatbesitz. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 304.

林鳳眠: 噩夢, 1978, 69 x 69 cm, 紙本彩墨, 私人收藏. 見: 許江 (主編): 林鳳眠之路, 杭州 1999, 304 頁.

Abb. 66

Lin Fengmian: Jesus Christus, 1978, 68.5 x 135.5 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung von Feng Ye. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 312.

林鳳眠: 基督, 1978 年, 68.5 x 135.5 cm, 紙本彩墨, 馮葉藏. 見: 許江 (主編): 林鳳眠之路, 杭州 1999, 312 頁.

Abb. 67

Beckmann, Max: Kreuzabnahme, 1917, 151 x 129 cm, Öl auf Leinwand, The Museum of Modern Art, New York, Vermächtnis Curt Calentin, in: Lackner, Stephan: Max Beckmann, Köln 1978, S. 65.

Abb. 68

Lin Fengmian: Jesus Christus, 1988, 68.5 x 68.5 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Privatbesitz. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 315.

林凤眠: 基督, 1988年, 68.5 x 68.5 cm, 紙本彩墨, 私人收藏. 見: 许江 (主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 315 頁.

Abb. 69

Lin Fengmian: Leiden, ca. Ende der 80er Jahre, 83.5 x 151.8 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Privatbesitz. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 310.

林凤眠: 痛苦, 約 80 年代末, 83.5 x 151.8 cm, 紙本彩墨, 私人收藏. 見: 许江 (主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 310 頁.

Abb. 70

Lin Fengmian: Morgendämmerung, 1985, 68.5 x 135.5 cm, Tusche auf Papier, Privatbesitz. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 236.

林凤眠: 晨, 1985 年, 68.5 x 135.5 cm, 紙本水墨, 私人收藏. 見: 许江 (主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 236 頁.

Abb. 71

Lin Fengmian: Zwei Wildgänse, 1957, 68.5 x 68 cm, Farbe und Tusche auf Papier, Sammlung von Chen Xiucong. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 144.

林鳳眠: 雙雁, 1957 年, 68.5 x 68 cm, 紙本彩墨, 陳秀從藏. 見: 许江 (主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 144 頁.

Abb. 72

Lin Fengmian: Zwei Wildenten, ca. 60er Jahre, 32 x 32 cm, Tusche auf Papier, Kunstmuseum Shanghai. In: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 157.

林凤眠: 雙鵞, 約 60 年代, 32 x 32 cm, 紙本水墨, 上海美術館藏. 見: 许江 (主编): 林凤眠之路, 杭州 1999, 157 頁.

Abb. 73

Wu Zhen (1280 n. Chr. – 1354 n. Chr.): Bild in Tusche von Bambus und Stein am Abhang, 103.4 x 33 cm, Tusche auf Papier, Sammlung vom Palastmuseum Beijing. In: Chinesische Kaiser aller Zeiten: Berühmte Bilder von Kaiserlicher Sammlung, Nei Menggu 2001, Band 3, S. 177.

吳鎮 (1280 – 1354): 墨竹坡石圖, 103.4 x 33 cm, 紙本水墨, 北京故宮博物院藏. 見: 中國歷代帝王: 御藏名畫, 內蒙古 2001, 卷 3, 177 頁.

Abb. 74

Bada Shanren (1624 – 1705): Bambus. In: Wang Zidou: Gesammelte Kalligraphie und Malerei

von Bada Sharen, Band 1, Beijing 1985, S. 48.

八大山人 (1624 – 1705): 竹. 見: 汪子豆: 八大山人書畫集, 第一集, 北京 1985, 48 頁.

Abb. 75

Wu Zhen (1280 – 1354): Bild von Schilfblüte und Wildgänse, Yuan-Dynastie (1271- 1368), 83.3 x 27.8 cm, Tusche auf Seide, Sammlung vom Palastmuseum Beijing. In: Chinesische Kaiser aller Zeiten: Berühmte Bilder von Kaiserlicher Sammlung, Nei Menggu 2001, S. 174.

吳鎮 (1280 – 1354): 蘆花寒燕圖, 元代, 83.3 x 27.8 cm, 絹本墨筆, 北京故宮博物院藏. 見: 中國歷代帝王: 御藏名畫, 內蒙古 2001, 卷 3, 174 頁.

Abb. 76

Lin Fengmian: Allein auf den Weg des Lebens, 1990, 68 x 68 cm, Tusche auf Papier, Privatbesitz. Jian: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 319.

林鳳眠: 獨步人生, 1990, 68 x 68 cm, 紙本水墨, 私人收藏. 見: 許江 (主編): 林鳳眠之路, 杭州 1999, 319 頁.

Signaturen Lin Fengmians

Siegel Lin Fengmians

Foto 1, Lin Fengmian, ca. 30er Jahre des 20. Jahrhunderts, aus: Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999, S. 35.

Foto 2, Lin Fengmian, ca. 80er Jahre des 20. Jahrhunderts, aus: Xu Jiang (Hg.): Hangzhou 1999, Außenseite des Bildbands.

LITERATURVERZEICHNIS

Andrews, Julia F.: Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 –1979, California 1994.

Aurora-Kunstverlag Leningrad: Chinesische Neujahrsbilder, Leningrad 1988.

Beschluß des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Chinas über die Große Proletarische Kulturrevolution – Die 16 Punkte, 1966-08-08. In: Mao Zedong Texte, München, Wien 1982, Band 6, 1965-1976, Teil 1, S. 195-207. Teil 2, S. 655-660. Auch in: Volkszeitung, 1966-08-09.

中共中央關於無產階級文化大革命的決定 – 16 條, 1966-08-08. 人民日報 1966-08-09.

Bauer, Wolfgang: Geschichte der chinesischen Philosophie. Konfuzianismus, Daoismus, Buddhismus. München 2001.

Beschluss des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Chinas über einige geschichtliche Probleme in der Partei seit Gründung der Volksrepublik China, Beijing 1985.

中共中央關於建國以來黨的若干歷史問題的決議, 北京 1985.

Bunce, Fredrick William: A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconography, New Delhi 1997.

Burckhardt, Erwin: Chinesische Steinabreibungen, München 1961.

Cai Yuanpei: Ausgewählte Schriften von Cai Yuanpei, Zhonghua shu ju 1959.

蔡元培: 蔡元培选集, 中华书局 1959.

Cai Yuanpei: Vergessen Sie bitte nicht die ästhetische Erziehung in der Kulturbewegung, Chen Bao 1919-12-01.

蔡元培: 文化運動不要忘了美育, 晨報 1919-12-01.

Cai Yuanpei: Ausgewählte ästhetische Schriften, Beijing 1983.

蔡元培: 美学文选, 北京 1983.

Cai Yuanpei: Über die ästhetische Erziehung als Ersatz der Religion. In: Ausgewählte ästhetische Schriften, Beijing 1983. Auch in: Lang Shaojun; Shui Tianzhong (Hg.): Ausgewählte Schriften 20. Jahrhunderts über chinesische bildende Kunst, Band 1, Shanghai 1999, S. 15-20.

蔡元培: 以美育代宗教說. 美学文选, 北京 1983. 郎绍君; 水天中 (彙編): 二十世纪中国美术文选, 上卷, 上海 1999, 15-20 頁.

Cantz, Hatje: Cézanne und die Moderne, Riehen/Basel 1999.

Cézanne: Cézanne, London 1961, 1991.

Chen Duxiu: Aufbewahrte Schriften von Duxiu, Band 1.

陳獨秀: 獨秀文存, 第一卷.

Chen Duxiu: Ausgewählte Schriften von Chen Duxiu, Band 1, Beijing 1984.

陳獨秀: 陳獨秀文章選編, 上卷, 北京 1984.

Chen Duxiu: Warum wollen wir die Umgangssprache in der Literatur benutzen? In: Ausgewählte Schriften von Chen Duxiu, Band 1, Beijing 1984, S. 493-497.

陳獨秀: 我們為甚麼要做白話文? 陳獨秀文章選編, (上), 北京 1984, 493-497 頁.

Chinesische Kaiser aller Dynastien: Berühmte Bilder der Kaiserlichen Sammlung, Band 1-5, Nei Menggu 2001.

中國歷代帝王: 御藏名畫, 1-5 juan, 內蒙古 2001.

Chinesische Kunstakademie: Gesammelte Schriften über Lin Fengmian, Verlag der chinesischen Kunstakademie 1995.

中國美術學院: 林鳳眠研究文集, 中國美術學院出版社 1995.

Cui Dahua: Forschung über die Lehre von Zhuang Zi, Beijing 1992.

崔大华: 庄学研究, 北京 1992.

Deng Chun: Über das Gesetz und Maß der Perspektiven Malerei. In: Shen Zicheng (Hg.): Taipei 1975, S. 131-132.

鄧椿: 論界畫法度繩尺. 沈子丞 (彙編): 台北 1975, 131-132 頁.

Deng Yizhe: Besichtigung der Ausstellung von der Malerei Lin Fengmian's und Diskussion über die Unterschiede zwischen der chinesischen und der westlichen Malereien. In: Lang Shaojun; Shui Tianzhong (Hg.): Ausgewählte Schriften 20. Jahrhunderts über chinesische bildende Kunst, Band 1, Shanghai 1999, S. 184-190.

鄧以蜚: 观林风眠的绘画展览会因论及中西画的区别. 見:

郎绍君; 水天中 (彙編): 二十世纪中国美术文选, 上卷, 上海 1999, 184-190 頁.

Dong Qichang: Skizze aus Mal- und Meditationsstube, Shanghai 1999.

董其昌: 画禅室随笔, 上海 1999.

Du Ziling (Hg.): Sämtliche Werke von Lin Fengmian, Band 1-2, Tianjin 1994.

杜滋齡 (主編): 林风眠全集, 上下卷, 天津 1994.

Dunhuang Institute of Cultural Relics (Hg.): Die Höhlentempel von Dunhuang – Ein Jahrtausend Chinesischer Kunst, Stuttgart 1982.

Eberhard, Wolfram: Lexikon chinesischer Symbole, München 1990.

Einholz, Sibylle: Die chinesische Steinabreibung, Berlin 1979.

Evans, Harriet; Donald, Stephanie (edited): Picturing power in the People's Republic of China, Posters of the Cultural Revolution, Oxford 1999.

Fahr-Becker, Gabriele (Hg.): Ostasiatische Kunst, Köln 1998.

Fairbank / King, John.: The Cambridge History of China, Vol 12-13: Republican China 1912-1949, Pt. 1-2, Cambridge 1983; Vol 14: The People's Republic, Pt. 1: The Emergence of Revolution China 1949-1965, Cambridge 1987.

Fan Jiguo: Kurze Biographien der Persönlichkeiten in der Geschichte der chinesischen Revolution, Hubei 1987.

范济国: 中国革命史人物传略, 湖北 1987.

Farmer, John David: Ensor, New York 1976.

Freedman, Judi: The Fauve Landscape, New York 1990.

Gabriele Fahr-Becker (Hg.): Ostasiatische Kunst, Köln 1998.

Giry, Marcel: Der Ursprung und die Entwicklung des Fauvismus, Würzburg 1981.

Gombrich, E. H.: Die Geschichte der Kunst, Phaidon 1996.

Guo Moruo: Göttinnen, Beijing 1977.

郭沫若: 女神, 北京 1977.

Guo Moruo: Phoenix in Nirvana. In: Göttinnen, Beijing 1977, S. 30-43.

郭沫若: 凤凰涅槃. 女神, 北京 1977, 30-43 页.

Guo Moruo: Gesammelte Schriften über Kunst und Literatur, Xinghua Shuju 1925.

郭沫若: 文艺论集, 兴华书局 1925.

Guo Yin: Manuskript über die ästhetische Geschichte der Malerei Chinas, Beijing 1981.

郭因: 中国绘画美学史稿, 北京 1981.

Hamann, Richard; Hermand, Jost: Expressionismus, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis Zur Gegenwart, Band 5, München 1976.

Heusinger von Waldegg, Joachim: James Ensor, Legende vom Ich, Köln 1991.

He Hua: Über die philosophische und die gesellschaftliche Grundlage der ästhetischen Gedanken und der Ideen ästhetischer Erziehung von Cai Yuanpei. In: Ausgewählte philosophische Schriften, Henan 1984, 139-156.

何华: 论蔡元培美学美育思想的哲學社會基礎. 哲学文选, 河南 1984, 139-156 頁.

He Hua: Lao Zi (auch: Lao-tsu; Laotse) und chinesische Ästhetik. In: Neue Forschung über die Lehre von Lao Zi (Lao-tsu; Laotse), Henan 1994, S. 353-375.

何华: 老子与中国美学. 老学新探, 河南 1994, 353-375 頁.

He Zhaowu; Bu Jinzhi; u.a.: Geschichte geistiger Entwicklung in China, Beijing 1980.

何兆武; 步近智; 等: 中国思想发展史, 北京 1980.

Hearn, Maxwell K. and Smith, Judith G.: Chinese Art, Modern Expressions, New York 2001.

Hinwegfegen aller Bösen. In: Volkszeitung 1966-06-01.

橫掃一切牛鬼蛇神. 見: 人民日報 1966年6月1日.

Huang Mengtian: Der Stil von Lin Fengmian. In: Aufzeichnung über Freunde im Kreis von Kunst und Literatur, Guangzhou, 1985, S. 68-70.

黃蒙田: 林凤眠风格. 艺苑交游录, 广州 1985, 68-70 頁.

Huang Mengtian: Glückwunsch zur Kunstaussstellung von Lin Fengmian in Paris. In: Aufzeichnung über Freunde im Kreis von Kunst und Literatur, Guanghou 1985, S. 71-74.

黃蒙田: 祝贺林凤眠巴黎个展. 艺苑交游录, 广州 1985, 71-74 頁.

Huang Miaozi: Die Liebe an dem Westsee – Über Lin Fengmian. In: Aufzeichnung über Lehrer und Freunde im Kreis der Malkunst, Beijing 2000, S. 170-177.

黃苗子: 西湖恋情 – 记林凤眠. 見: 画坛师友录, 北京 2000, 170-177 頁.

Huang Zhuoyue (Hg.): A Survey of Chinese Buddhism, 1-2, Halbin 1995.

黃卓越 (主编): 中国佛教大观, 上下册, 哈尔滨 1995.

Impelluso, Lucia: Götter und Helden der Antike, Berlin 2003.

Japan 1000 Jahre Malerei sowie Plastiken, Inros etc. aus verschiedenen Stilperioden, München 1984.

Johannes Jahn, Wolfgang Haubenreisser: Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1995.

Kang Youwei: Sämtlich Werke von Kang Youwei, Band 1-2, Shanghai 1990.

康有為: 康有為全集, 1-2 集, 上海 1990.

Kang Youwei: Betrachtung von Bildsammlung in Wanmucaotang. In: Lang Shaojun; Shui Tianzhong (Hg.): Ausgewählte Schriften 20. Jahrhunderts über chinesische bildende Kunst, Band 1, Shanghai 1999, S. 21-25.

康有为: 万木草堂藏画目. 郎绍君; 水天中 (彙編): 二十世纪中国美术文选, 上卷, 上海 1999, 21-25 頁.

Kotzenberg, Heike (Hg.): Chinesische Tuschmalerei im 20. Jahrhundert, New York 1996.

Krystof, Doris: Amedeo Modigliani 1884-1920, Köln 1996.

Lackner, Stephan: Max Beckmann, Köln 1978.

Lang Shaojun: Trost im Leiden des Lebens – Gehalt der Kunst von Lin Fengmian. In: Du Ziling (Hg.): Sämtliche Werke von Lin Fengmian, Band 2, Tianjin 1994.

郎绍君: 慰藉人生的苦難 – 林鳳眠藝術的內涵. 杜滋齡 (主編): 林風眠全集, 下卷, 天津 1994.

Lang Shaojun; Shui Tianzhong (Hg.): Ausgewählte Schriften 20. Jahrhunderts über chinesische bildende Kunst, Band 1-2, Shanghai 1999.

郎绍君; 水天中 (彙編): 二十世纪中国美术文选, 上下卷, 上海 1999.

Lao Zi (Lao -tsu; Laotse): Dao De Jing.

老子: 道德經.

Ledderose, Lothar (Hg.): Im Schatten hoher Bäume, Malerei der Ming- und Qing-Dynastien (1368-1911), aus der Volksrepublik China, Baden-Baden, Köln, Hamburg 1985.

Ledderose, Lothar: Orchideen und Felsen, chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin, Berlin 1998.

Ledderose, Lothar: Ten Thousand Things, Module and Mass Production in Chinese Art, New Jersey 1998.

Li Xiusheng (Hg.): Inhaltsangabe klassischer Theaterstücke, Beijing 1997.

李修生 (主編): 古本戲曲劇目提要, 北京 1997.

Liaoning Kunstverlag: Geschichte chinesischer Neujahrsbilder, Liaoning 1986.

辽宁美术出版社: 中国年画史, 辽宁 1986.

Lin Fengmian; u.a.: Große Kunstversammlung Beijing. In: Yishujie, 16, 1927-5.

林鳳眠; 等: 北京藝術大會. 藝術界, 第16期, 1927-5.

Lin Fengmian; u.a.: Manifest des Verbandes der Kunstbewegung. In: Appolo 1929-8.

林鳳眠; 等: 藝術運動社宣言. 亞波羅 1929-8.

Lin Fengmian: Erinnern und Andenken, Xinmin wanbao 1963-2-17.

林鳳眠: 回忆与怀念. 新民晚报, 1963年2月17日.

Lin Fengmian: Gesamelte Bilder von Lin Fengmian, Shanghai 1979.

林鳳眠: 林鳳眠画集, 上海 1979.

Lin Fengmian: Gefühlsausdruck und Darstellung der Lebendigkeit, u.a. In:

Wenhui bao 1962-1-5.

林凤眠: 抒情, 传神及其他. 文汇报, 1962 年 1 月 5 日.

Lin Fengmian: Aufsatzesammlung über Kunst, Nanjing 1936.

林鳳眠: 藝術叢論, 南京 1936.

Lin Fengmian: Schreiben an die Kunstfreunde Chinas. In: Lang Shaojun; Shui Tianzhong (Hg.): Ausgewählte Schriften des 20. Jahrhunderts über chinesische bildende Kunst, Band 1, Shanghai 1999, S. 155-175.

林凤眠: 致全国艺术界书. 郎绍君; 水天中 (彙編): 二十世纪中国美术文选, 上卷, 上海 1999, 155-175 页.

Lin Wenzheng: Vorwort. Chinesischer Ausstellungskatalog für die Messe der internationalen dekorativen Künste und der modernen Industrie, Paris 1925.

林文錚: 序言. 中國參加巴黎國際裝飾藝術和現代工業博覽會圖錄, 巴黎 1925.

Liu Gangji: Schönheit der Kalligraphie, Hubei 1995.

劉綱紀: 書法美, 湖北 1995.

Lüscher, Max: Die Farbe als psychologisches Untersuchungsmittel, St. Gallen 1949.

Macfarquhar, Roderick: The Origins of the Cultural Revolution 1-3, Oxford 1974 – 1997.

Manifeste Manifeste 1905-1933, Dresden 1965.

Mao Zedong Texte, Band 6. 1965-1976, München, Wien 1982.

März, Roland: Lyonel Feininger, Berlin, Genf 1981.

Martin, Sylvia; Grosenick, Uta (Hg.): Futurismus, Köln 2005.

Munch, Edvard: Edvard Munch. Aus dem Munch Museum Oslo, München 1987.

Néret, Gilles: Henri Matisse, Köln 2006.

Palastmuseum: Ausgewählte Frauenbilder aller Dynastien, Tianjin 1981.

故宮博物院: 歷代仕女畫選集, 天津 1981.

Picasso, Pablo: Mensch und Werk, München 1974.

Quan Yanchi: Mao Zedong, Mensch, kein Gott, Beijing 1989.

權延赤: 走下神壇的毛澤東, 北京 1989.

Quan Yanchi: Mao Zedong, Man, not God, Beijing 1992.

Redaktionsausschuß der Annalen chinesischer Opern: Die Annalen der chinesischen Oper, Beijing Band 1, Beijing 1999.

中國戲劇志編輯委員會: 中國戲曲志, 北京卷(上), 北京 1999.

Rundschreiben des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Chinas – 16. Mai Rundschreiben. In: Volkszeitung 1966-05-17. Auch in: Mao Zedong Texte, München, Wien 1982, Band 6, 1965-1976, Teil 1, S. 164-174; Teil 2, S. 643-647.

中共中央五一六通知. 人民日報 1966-05-16.

Rong Ke: Einfuhr der westlichen bildenden Kunst in den Zeiten von Wanli und Qianlong. In: Forschungszeitschriften über bildende Kunst, 1959-1.

戎克: 万历乾隆年间西方美术的输入. 美术研究, 1959-1.

Sabarsky, Serge: Malerei des deutschen Expressionismus, Stuttgart 1987.

Schlichtenmaier, Bert: Die Passionsikonographie in der bildenden Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Tübingen 1982.

Schneede, Uwe M.: Die zwanziger Jahre, Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, Köln 1979.

Schopenhauer, Arthur: Wahrheit und Weisheit, Heidelberg 1952.

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung,

Seckel, Dietrich: Das Porträt in Ostasien, Band 2, Heidelberg 2005.

Sedlmayr, Hans: Die Revolution der modernen Kunst, Köln 1985.

Shen Kuo: Newly revised edition of Mengxi bitan, Hu Daojing, Hongkong, 1975.

沈括: 夢溪筆談(新校), 香港 1975.

Shen Zicheng (Hg.): Sammelwerk der berühmten Schriften über die Malkunst aller Dynastien, Taipei 1975.

沈子丞(彙編): 历代论画名著汇编, 台北 1975.

Shi Nan: Biographie von Liu Haisu, Shanghai 1995.

石楠: 劉海粟傳, 上海 1995.

Si Maqian: Chronik. Biographie von Xiang Yu.

司馬遷: 史記. 項羽本紀.

Simon, Rainald: Chinesische Schatten, München 1997.

Sottriffer, Kristian: Expressionismus und Fauvismus, Wien, München 1971.

Steingraber, Erich (Hg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, München 1979.

Su Shi (Su Dongpo): Über Darstellung der Lebendigkeit. In: Shen Zicheng (Hg.): Sammelwerk der berühmten Schriften über Malkunst aller Dynastien, Taipei 1975, S. 89-90.

苏轼(蘇東坡): 论传神. 见: 沈子丞(彙編): 历代论画名著汇编, 台北 1975, 89-90 页.

Sun Yushi: Über die Geschichte modernistischer Strömungen in der chinesischen Dichtung, Beijing 1999.

孙玉石: 中国现代主义诗潮史论, 北京 1999.

Sun Zhensheng: Yi jing in moderner Literatursprache, Beijing 1990.

孫振聲: 白話易經, 北京 1990.

Sun Zhongshan: Ausgewählte Werke von Sun Zhongshan. Band 1, Beijing 1956.

孫中山: 孫中山選集, 上卷, 北京 1956.

Sutras von Wie Mojie: Jünger.

维摩诘经, 弟子品.

TianjinYangliuqing: Geschichte der chinesischen Neujahrsbilder, Liaoning 1986.

天津杨柳青: 中国年画史, 辽宁 1986.

Ulmer, Renate: Passion und Apokalypse, Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus, Frankfurt am Main 1992.

Verlag von C.A. Starke: Genealogisches Handbuch des Adels; Adlige Häuser, B. Band 1, Glücksburg / Ostsee.

Vietta, Silvio ; Kemper, Hans-Georg: Expressionismus, München 1997.

Vogt, Paul (Hg.): Deutscher Expressionismus 1905-1920, München 1981.

Walther, Ingo F. (Hg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Band 1, Malerei, Köln 1998.

Walther, Ingo F.(Hg.): Malerei der Welt, Band 1, Bonn 1995.

Walther, Ingo F. (Koordination und Redaktion): Paris, Berlin: 1900-1933, München 1979.

Wang Bomin: Geschichte der chinesischen Malerei, Shanghai 1982.

王伯敏: 中国绘画史, 上海 1982.

Wang Youqin: Victims of the Cultural Revolution 1966-1976, Kaifang publishing house 2004.

王友琴: 文革受難者 1966-1976, 開放雜誌出版社 2004.

Wang Wei: Über die Landschaft. In: Shen Zicheng (Hg.): Sammelwerk der berühmten Schriften über die Malkunst aller Dynastien, Taipei 1975, S. 32-33.

王維: 山水論. 沈子丞 (彙編) 歷代論畫名著匯編, 台北 1975, 32-33 頁.

Wang Zidou: Gesamelte Kalligraphie und Malerei von Bada Sharen, 1, Beijing 1985.

汪子豆: 八大山人書畫集, 第一集, 北京 1985.

Wang Ziyun: Kunstgeschichte chinesischer Skulptur und Plastik, Beijing 1988.

王子雲: 中國雕塑藝術史, 北京 1988.

Wu Guanzhong: Über den verstorbenen ehrwürdigen Meister – Vorwort der sämtlichen Werke von Lin Fengmian. In: Du Ziling (Hg.): Sämtliche Werke von Lin Fengmian, Band 1, Tianjin 1994.

吳冠中: 尸骨已焚說宗師 – 林鳳眠畫集序. 杜滋齡 (主編): 林風眠全集, 上卷, 天津 1994.

Wu Hung: The Double Screen, Medium and Representation in Chinese Painting, London 1996.

Xi Dejin: Vorläufer von Reform der Chinesischen Malerei – Lin Fengmian, Taiwan 1979.

席德進: 改革中國畫的先驅 – 林鳳眠, 台灣 1979.

Xiang Da: Westlicher Einfluß auf die chinesische bildende Kunst in Ming und Qing Dynastien, Dongfang Zeitschrift 1930, Nr. 1, Band 27.

向達: 明清之際中國美術所受西洋之影響. 東方雜誌 1930, 27-1 卷.

Xu Jiang (Hg.): Der Weg von Lin Fengmian, Hangzhou 1999.

許江 (主編): 林風眠之路, 杭州 1999.

Zhang Hua; Su Caiqing (Hg.): Rückblick auf die “Kulturrevolution“, Beijing 2000.

張化; 蘇採青 (主編): 回首 „文革“, 北京 2000.

Zhang Wanfu: Ausgewählte Bilder der Han-Dynastie, Tianjin 1982.

張萬夫: 漢畫選, 天津 1982.

Zhang Xianwen: Grundriß der Geschichte der Republik China, Henan 1985.

張憲文: 中華民國史綱, 河南 1985.

Zhang Zhanfu; Song Yifu: China, Mao Zedong Fieber, Beijing 1991.

張佔夫; 宋一夫: 中國, 毛澤東熱, 北京 1991.

Zheng Shanxi (Cheng Shan-Shi): The Art of Paper Collage, Taizhong 1976.

鄭善禧: 剪貼藝術, 台中 1976.

Zhu Boxiong; Chen Ruilin: Westliche Malerei in China 1898-1949, Beijing 1989.

朱伯雄; 陳瑞林: 中國西畫五十年 1898 – 1949, 北京 1989.

Zhu Pu (Zusammenstellung): Lin Fengmian: Über die Kunst. In: Du Ziling (Hg.): Sämtliche Werke von Lin Fengmian, Band 1, Tianjin 1994.

朱朴(輯錄):林鳳眠論藝術.杜滋齡(主編):林風眠全集,上卷,天津1994.

Zhuang Bohe: Schönheit der Buddhabilder, Taipei (auch: Taipei) 1988.

莊伯和:佛像之美,台北1988.

Zhuang Zi: Dao des Himmels.

莊子:天道.

Zong Baihua: Gesamtausgabe von Zong Baihua, Band 1-4, Anhui 1994.

宗白華:宗白華全集,1-4卷,安徽1994.

Zong Baihua: Das Raumbewußtsein in der chinesischen Dichtung und Malerei. In: Gesamtausgabe von Zong Baihua, Band 2, Anhui 1994, S. 423-444.

宗白華:中國詩畫中所表現的空間意識.宗白華全集,卷2,安徽1994,423-444頁.

Zong Baihua: Daoisten und das Bewusstsein von Zeit und Raum im chinesischen Altertum. In: Gesamtausgabe von Zong Baihua, Band 3, Anhui 1994, S. 280-283.

宗白華:道家與古代時空意識.宗白華全集,卷3,安徽1994,280-283頁.

Zhang Xianwen: Manuskript über die Geschichte der Republik China, Henan 1985.

鐘憲文:中國近代史稿,河南1985.

Zou Yigui: Malanleitung von Xiaoshan. In: Huang Binhong; Deng Shi (Hg.): Buchreihe der bildenden Künste, Band 1, Jiangsu 1986.

鄒一桂(鄒小山):小山畫譜.黃賓虹;鄧實(編):美術叢書,第一冊,江蘇1986.

Zou Yuejin: Geschichte der bildenden Kunst des neuen Chinas 1949-2000, Hunan 2002.

鄒躍進:新中國美術史:1949-2000,湖南2002.

CHINESISCHES ORTS- UND NAMENSVERZEICHNIS

Anhui	安 徽
Aomen (Makau)	澳 门
Bada Shanren	八大山人
(auch: Zhu Da)	朱 耷
Bai Suzhen	白 素 珍
Beijing (Peking)	北 京
Beiping (auch: Beijing; Peking)	北 平
Bi Fangji	毕 方 济
(Francesco Smbiaso)	
Cai Yuanpei	蔡 元 培
Cao Zhi	曹 植
Changjiang	長 江
(auch : Yangzi Jiang	揚 子 江)
Chen Duxiu	陈 独 秀
Chengdu	成 都
Chu Guo	楚 國
Chungqing	重 慶
Ci Xi	慈 禧
Deng Chun	鄧 椿
Dong Qichang	董 其 昌
Emei Shan	峨 眉 山
Fa Hai	法 海
Feng Menglong	馮 夢 龍
Fengyang	鳳 陽
Fu Xi	伏 羲
(auch : Fu-hsi)	
Gaixia	垓 下
Gao Xiaohua	高 小 華
Gu Kaizhi	顧 愷 之
Guan Yin	觀 音
Guangdong	广 东
Guang Xu	光 緒
Guo Moruo	郭 沫 若
Guo Zhongshu	郭 忠 恕

Gungxian	鞏 縣
Han Gao Di	漢 高 帝
Han Wu Di	漢 武 帝
Hangzhou	杭 州
Henan	河 南
Hunan	湖 南
Hu Shi	胡 适
Huang Fu	黃 郛
Ji Du	基 督
(auch: Jesus Christus)	
Jiang Feng	江 豐
Jiang Jieshi	蔣 介 石
(auch: Jiang Gai-schek)	
Jiangsu	江 苏
Jin Shan Si	金 山 寺
Kang Youwie	康 有 为
Kang Xi	康 熙
Kunlun Shan	崑 崙 山
Lang Shining	郎 士 宁
(Giuseppe Castiglione)	
Lao Zi	老 子
(auch: Laotse; Lao-tsu)	
Leifeng Ta	雷 鋒 塔
Li Dazhao	李 大 釗
Li Cheng	李 成
Li Jinfa	李 金 发
Li Madou	利 玛 竇
(Matteo Ricci)	
Li Puyuan	李 朴 園
Li Shaoweng	李 少 翁
Liang Bocong	梁 伯 聰
Liang Qichao	梁 启 超
Liang Shumin	梁 漱 溟
Lin Fengmian	林 鳳 眠
Lin Wenzheng	林 文 錚
Liu Bang	劉 邦
Liu Haisu	刘 海 粟
Liu Kaiqu	劉 開 渠
Liu Zhe	劉 哲
Lu Xun	魯 迅
Luo Mingjian	罗 明 坚
(Michaele Ruggieri)	
Luo Shen	洛 神

Mao Zedong	毛 澤 東
Mei Xian	梅 县
Mi Gu	米 谷
Nanchang	南 昌
Nanjing	南 京
Nanyang	南 陽
Nü Wa	女 媧
(auch: Nü-kua)	
Qi Baishi	齊 白 石
Qian Long	乾 隆
Quan Yanchi	權 延 赤
Shandong	山 東
Shanghai	上 海
Shaoxing	紹 興
Shen Kuo	沈 括
Sichuang	四 川
Su Shi	苏 轼
(auch: Su Dongpo)	蘇 東 坡)
Su Tianci	蘇 天 賜
Sun Zhongshan	孙 中 山
(auch: Sun Yat-sen)	孙 逸 仙)
Suzhou	蘇 州
Taiwan	台 灣
Tangshan	唐 山
Tian An Men	天 安 門
Tian Han	田 漢
Wang Wei	王 維
Weii Tuo	韋 陀
Wu Guanzhong	吳 冠 中
Wujiang	烏 江
Wu Zhen	吳 鎮
Xihu	西 湖
Xianggang	香 港
(auch: Hongkong)	
Xi Dejin	席 德 進
Xi Wangmu	西 王 母
Xiang Yu	項 羽
Xu Jiang	许 江
Xu Xian	許 仙
Yanan	延 安
Yan Fu	严 复
Ye Jianying	葉 劍 英

Yong Zheng	雍 正
Yu Ji	虞 姬
Yuanling	沅 陵
Yuan Shikai	袁 世 凱
Zhang Xueliang	張 學 良
Zhaoqing	肇 庆
Zhao Wuji	趙 無 極
Zhejiang	浙 江
Zhou Enlai	周 恩 來
Zhou Wenju	周 文 矩
Zhu Dequn	朱 德 群
Zhuang Zi	莊 子
(auch: Zhuang Zhou)	莊 周)
Zou Yigui	鄒 一 桂

NACHWORT

Ich möchte mich vor allem bei meinem Doktorvater Professor Dr. Lothar Ledderose herzlich bedanken. Er hat mein Studium in Deutschland möglich gemacht, was im Jahr 1994 nicht einfach war. Zunächst war ich als Gastwissenschaftlerin eingeladen. Der Studienort Heidelberg hat mich angezogen. Ich habe beschlossen, Deutsch zu lernen und die europäische und ostasiatische Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg zu studieren und zu promovieren.

Während meiner Studienzeit in Europa habe ich die Geschichte Chinas des 20. Jahrhunderts unter einem neuen Sichtwinkel sehen gelernt. Professor Dr. Lothar Ledderose hat mir durch seine umfangreichen Forschungen und seine Lehre viele Inspirationen gegeben. Durch seinen ständigen Dialog mit chinesischen Wissenschaftlern und Reisen in China sind seine Forschungen besonders aktuell.

Professor Luo Zhao 羅 炤 und Professor Fan Jingzhong 范 景 中 haben mir während ihrer Lehrtätigkeit als Gastprofessoren in Heidelberg gedankliche Inspirationen gegeben, ich möchte mich bei ihnen herzlich bedanken.

Herzlichen Dank schulde ich Frau Professor Dr. Barbara Mittler. Sie hat meine Arbeit trotz ihrer knappen Zeit als Zweitgutachterin angenommen.

Die Grafen Romana und Siegbert Hagen haben mein Studium und meine Doktorarbeit vom Anfang bis zum Ende freundlich begleitet und herzlich unterstützt. Graf Hagen hat meine Arbeit sprachlich korrigiert und verbessert, ohne seine Hilfe würde meine vorgelegte Arbeit unmöglich sein.

Bei meinem Mann Wang Qing 王 慶 und meinem Sohn Wang Sizhou 王 思 宙 möchte ich mich besonders bedanken, ohne ihre tiefe Liebe und ihre Opferbereitschaft hätte ich mein Studium in Deutschland nicht zu Ende führen können.